1988

中国音乐年鉴

ISBN 7-5039-0325-2
J·87 定价（精）10.00元

中国音乐年鉴

中国艺术研究院音乐研究所 编

主编 [illegible]青

文化艺术出版社

编辑部主任：文　彦
编　　　辑：韩钟恩
　　　　　　孙建英
　　　　　　王秋萍
编　　　务：钱小霞

责任编辑：白学践
　　　　　魏　磊
技术编辑：魏　磊
图片编辑：董建国
封面设计：郑在勇

1988年
中国音乐年鉴
中国艺术研究院音乐研究所编

*
文化艺术出版社出版
（北京前海西街17号）
新华书店北京发行所经销
河北省保定市满城县印刷厂印刷
*
开本850×1168毫米　1/32　印张18　字数500,000　插页5
1989年1月北京第1版　1989年1月北京第1次印刷
印数0,001—2.000册
ISBN 7-5039-0325-2/J·87
精装定价：10.00元

音乐会议及出版

图 1

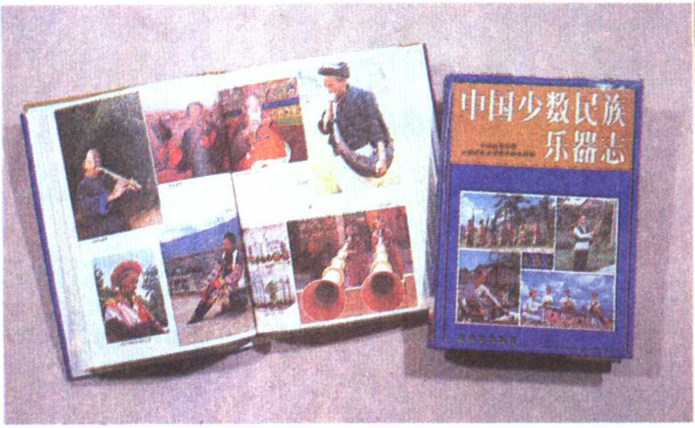


图 2

图 3

图 1：亚太地区传统音乐研讨会在北京举行。　　张振华　摄

图 2：《中国少数民族乐器志》出版。

图 3：中国音乐史学会议。

歌剧

图 4

图 5

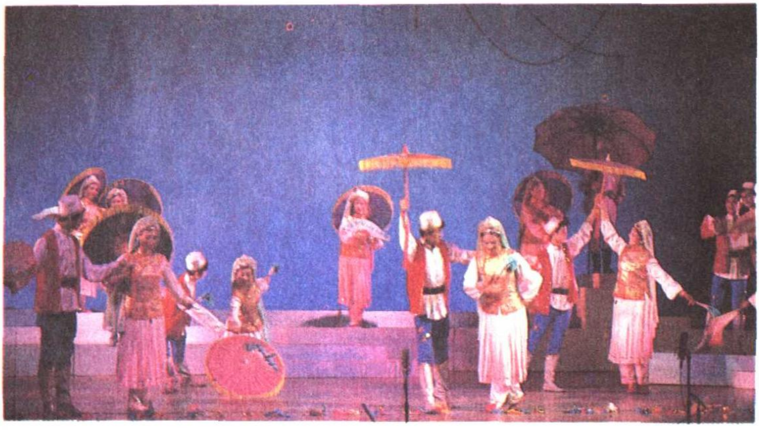


图 6

图 4：《深宫欲海》。

图 5：《原　　野》。

图 6：花儿剧《花海雪冤》。

中国第一届艺术节九月

图 7

图 8

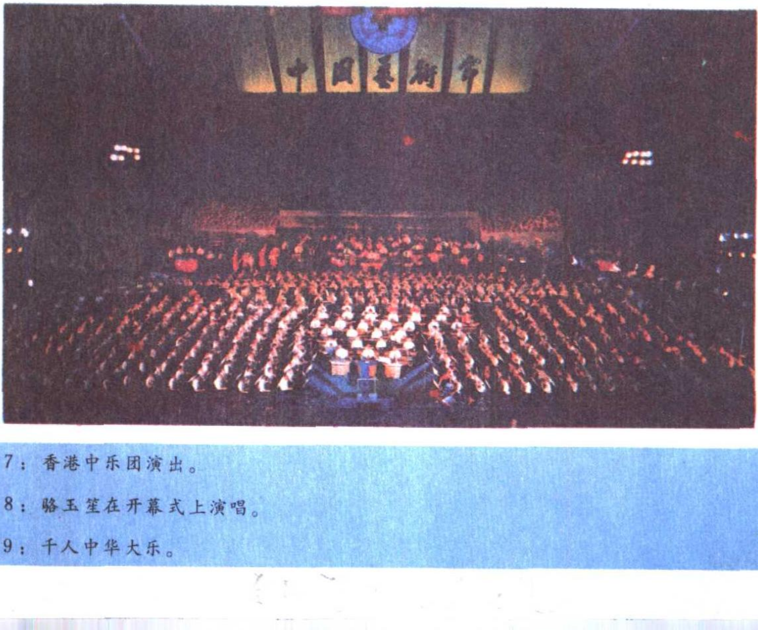


图 9

图 7：香港中乐团演出。

图 8：骆玉笙在开幕式上演唱。

图 9：千人中华大乐。

音乐会

图10

图11

图12

图10：山西歌舞团晋京演出《黄河儿女情》。

图11："振兴中华之声"音乐会。

图12：八百名乐手参演"交响乐之春"音乐会。　　姜蔚　摄

图13

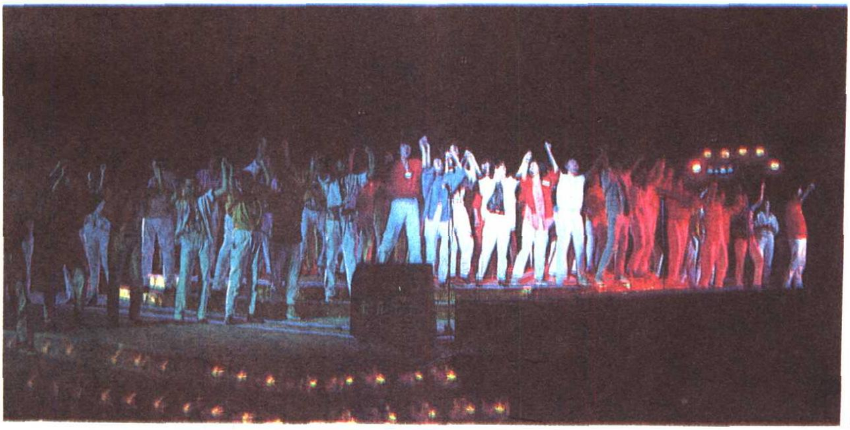


图14

图15

图13：西藏歌舞团晋京演出传统音乐。

图14：第二届百名歌星演唱会。

图15：上海举行佛教音乐演奏会。

音乐比赛

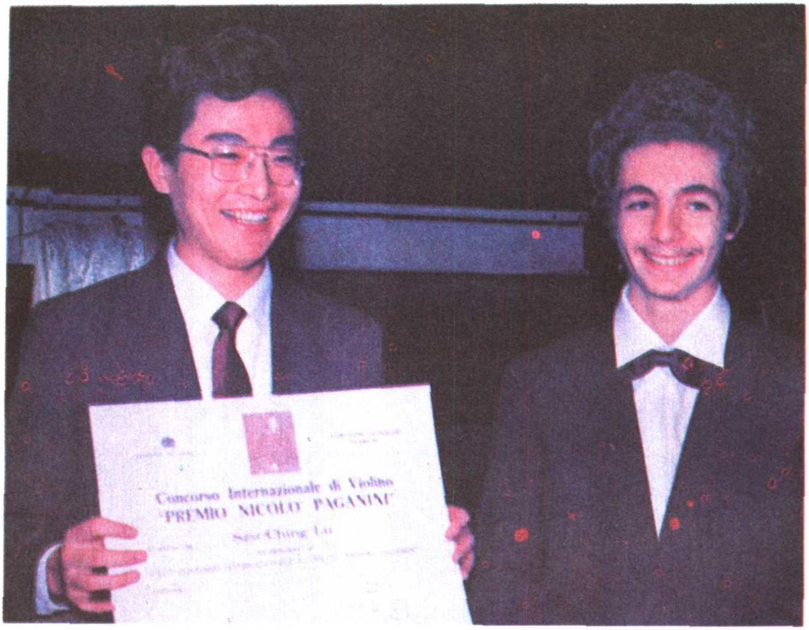


图16

图17

图17：全国农村歌手『海燕杯』大选赛通俗组第一名蔼海珍。
图16：吕思清获34届柏格尼尼作品大奖赛第一名。

王振山 摄

外国音乐家来华演出

图18

图19：马友友大提琴演奏会。

图18：希思指挥中央乐团交响乐队演出。

图19

音乐活动

图20

图21

（图片除署名外均为董建国摄）

图20：全军第五届文艺会演。

图21：上海举行“冼星海作品音乐会”。

1988《中国音乐年鉴》目 录

综 述

创作及有关评论

多方探索，推动振兴的势头

——首都民族器乐创作及其艺术实践活动……刘文金（3）

南方民族器乐创作与演出述评…………金建民（10）

不觉气氛热烈 但见平稳深厚

——1987年的交响音乐创作…………王安国（18）

清静的一年

——1987年歌曲概观…………梁茂春（28）

积累与创新

——1987年歌剧文化活动简述和刍议…………焦 杰（37）

1987年的中国电影音乐…………朱天纬（47）

1987年的舞剧与舞蹈音乐…………叶纯之（55）

学术研究

乐律学研究…………陈应时（60）

古谱研究…………陈应时（68）

中国古代音乐史研究…………刘东升（74）

一年来中国近现代音乐史研究概述…………孙继南（81）

音乐考古研究与新发现…………蒋定穗（93）

音乐美学研究……………………………………韩钟恩（107）
汉族民歌研究……………………………………苗　晶（121）
传统器乐研究……………………………………薛艺兵（131）
戏曲音乐研究……………………………………蒋　菁（141）
说唱音乐研究……………………………………张鸿懿（148）
宗教音乐研究……………………………………钟光全（155）
少数民族音乐研究………………………………毛继增（161）
欧洲音乐研究……………………………………刘经树（171）
外国民族音乐研究………………………………刘　石（180）
音乐学的方法论…………………………………萧　梅（188）
作曲技术理论研究………………………………樊祖荫（197）
崛起·深化·探求·萌发·展望
——声乐艺术述评……………………………许讲真（210）
民族器乐演奏技术综述…………………………宋国生（219）

音乐教育

国民音乐教育改革工作在迅速前进……………方　堃（226）
我国音乐学科研究生培养情况
……………………………国务院学位委员会办公室（232）
历届音乐学科硕士研究生毕业论文题目
……………………………国务院学位委员会办公室（236）

音乐科技

民族乐器改革……………………………………应有勤（246）

专　题　报　导

特稿

春催桃李遍天下　雨润栋梁满九州
——记上海音乐学院院庆60周年………………常受宗（257）

中国风格钢琴比赛与“中国风格” ……………魏廷格(264)
历史长卷：忠实记述当代音乐的发展道路
——《当代中国》丛书音乐卷开始编纂……… 居其宏(269)

人物专访

编者按……………………………………………………(273)
历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石
——与中央音乐学院副院长于润洋教授
的对话录……………………………编辑部记者(274)
《原野》——中国歌剧发展的契机
——与中国音乐学院作曲系作曲教研室主任金湘副教授
的对话录……………………………编辑部记者(279)
童星·童心——董昆采访录…………………特约记者伍佑(285)
传统音乐的流变与我们对它的理解
——与中国艺术研究院音乐研究所黄翔鹏研究员
的对话录……………………………编辑部记者(290)
改革是中国交响乐发展的重要支柱
——与上海交响乐团音乐总监、首席指挥陈燮阳先生
的对话录……………………………编辑部记者(297)
“不是我不知道”
——青年歌手刘欢采访录……………特约记者石晗(301)
正视现实、克服困难，争取新的跃进
——上海音乐学院院长桑桐教授
采访录……………………………特约记者黄荟(305)

文选·文摘

文选

我所了解的马思聪……………………………李凌(315)
忆马思聪…………………………………………陈洪(326)

文摘

在当代音乐研讨会上的发言………………………… 吕　骥（332）
在当代音乐研讨会上的发言………………………… 戴鹏海（332）
现代中国音乐前途之所系
　——关于音乐理论研究与音乐创作的关系……… 魏廷格（333）
面临挑战的反思……………………………………… 戴嘉枋（335）
论音乐批评…………………………………………… 罗艺峰（337）
音乐审美中情感情绪问题的研究………………… 修海林（338）
中国古代音乐思想与哲学中的“天人合一”观念 吴毓清（339）
音乐社会学研究对象初探………………………… 曾遂今（341）
音乐美之源的广义信息论初探…………………… 孙　川（342）
音乐质能统一场初论……………………………… 金兆钧（343）
从李贽说到音乐的主体性………………………… 蔡仲德（345）
民族音乐学家的音乐观…………………………… 沈　洽（346）
在交响音乐研讨会上的发言……………………… 罗忠镕（347）
“现代技法”与中国现代音乐创作……………… 舒泽池（348）
“合力论”产生的原由及其内核………………… 赵晓生（350）
作为结构力量之一的对比及其风格演变……… 彭志敏（351）
《原野》的启示……………………………………… 施万春（352）
“改革歌剧”与歌剧改革………………………… 居其宏（354）
论中国传统音乐的保存与发展…………………… 黄翔鹏（355）
论东方民族乐律的不确定性……………………… 应有勤（357）
浅论佛教与中国音乐……………………………… 田　青（358）
改革国民音乐教育的九点建议…………………… 赵宋光（359）
论普通音乐教育与新型人才培养………………… 马慧玲（361）
音乐知觉力的失落与重建………………………… 曾田力（362）

本　年　纪　事

重要音乐活动
电影音乐研讨会……………………………………（367）
“交响乐之春”大型音乐会……………………………（368）
希思指挥中央乐团为残疾人义演………………………（368）
中国交响音乐创作研讨会………………………………（369）
民乐的现状与未来学术讨论会…………………………（369）
中国教育学会音乐教育研究会成立……………………（370）
东方音乐学会首届年会…………………………………（370）
屈家营“音乐会”………………………………………（372）
上海国际艺术节…………………………………………（373）
全国民族声乐理论研讨会………………………………（374）
第一届中国艺术节………………………………………（374）
亚太地区传统音乐研讨会………………………………（376）
中国音乐史学会议………………………………………（378）
当代音乐研讨会…………………………………………（378）
上海国际音乐比赛1987·中西杯——中国风格钢琴作品创作及演奏……………………………………（379）
贝多芬系列交响音乐会…………………………………（380）
全国通俗音乐研讨会……………………………………（380）
第二届国民音乐教育改革研讨会………………………（381）
我国儿童音乐事业的新时期
——1987年儿童音乐活动综述……………………龚耀年（382）
1987年音乐活动记事……………………………孙建英（386）

资 料 汇 编

文件选载

关于开展“唱好歌”活动的通知…………………… (413)
关于整顿音像出版工作的通知…………………… (414)
中国艺术节试行章程…………………………… (417)
关于编写《当代中国》丛书音乐卷的通知……………(419)
文化部、中国音协《中国民族音乐集成》总编辑部文件 (421)
关于《中国民族民间器乐曲集成》宗教音乐编辑工作的几点意见(421) 关于《中国曲艺音乐集成》编辑方案的补充规定(423) 关于《中国戏曲音乐集成》编辑体例及记谱规格的补充规定(430)

音乐比赛、评奖

1987年国内音乐比赛获奖者名单
歌颂社会主义精神文明建设创作歌曲征集评奖(434) 首届全国小提琴中国作品演奏比赛(435) 艺术歌曲(独唱作品)征稿评奖(435) 沙松杯全国首届农村歌曲有奖征集(436) 首届星海杯全国大、中学生“青春之歌”歌曲创作大奖赛(437) 中华之光民族器乐作品评选(438) 首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛(438) 第四届晨钟奖(1985、1986年)优秀歌曲评选(439) 1987年鹦鹉杯全国少年儿童手风琴独奏邀请赛(440) 全国首届农村歌手海燕杯大选赛(441) 全国高等音乐、艺术院校学生(1986—1987年在籍)中国音乐史论文评选(441) 全国青年手风琴邀请赛(442) 第二届全国提琴制作比赛(443) 第二届全国少数民族青年声乐比赛(444) 《中国音乐学》第一届中青年作者优秀论文奖(445) 1986—1987出版的盒式声乐带评选(445) 1985—1986年度文化科技成果奖(447)
1987年参加国际音乐比赛获奖者名单………………… (449)

音乐出版

1987年录音制品选介……………………………………（453）

1987年音乐新书目录……………………………………（462）

音乐理论（462） 音乐作品（467） 工具书及其他（475）
少数民族文字音乐图书（477） 台湾、香港版音乐图书（478）

1987年音乐期刊出版情况……………………………（481）

1987年音乐及其他期刊部分论文索引………………（481）

音乐理论（481） 音乐创作（492） 音乐生活（500） 音乐家（500） 中国音乐史（502） 民族民间音乐（506） 外国音乐（511） 作曲技法（516）表演技法（518） 音乐教育（521）
台、港、澳及海外音乐生活（524） 书评（524）

上海音乐出版社简介……………………………王秦雁（525）

乐器生产

我国乐器厂家选介……………………………………（527）

上演新作品

1987年北京、上海首演中外交响乐、歌剧等目录……（530）

补录

1986年国内音乐比赛获奖者名单……………………（539）

1986年参加国际音乐比赛获奖者名单………………（545）

文化部、中国音协《中国民族音乐集成》总编辑部文件…（547）

重发"关于编辑《中国民间歌曲集成》计划"（547）《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案（550）《中国戏曲音乐集成》编辑方案（555） 《中国曲艺音乐集成》编辑工作方案（558）

编后记……………………………………………………（561）

综　述

多方探索，推动振兴的势头

——首都民族器乐创作及其艺术实践活动

刘文金

1987年，围绕着首届中国艺术节的盛大活动，北京音乐界在民族器乐创作和演奏实践方面，呈现出引人注目的奋发力争的景象和全面探索、多方实践的势头。

中国艺术节，是由首都民乐界组成的千人中华大乐拉开序幕的。在彭修文、朴东升和阎惠昌的指挥下，演奏了三首具有代表性的大型民族管弦乐曲，其中有古老的民间乐曲新编《将军令》（彭修文编曲），近代传统乐曲《金蛇狂舞》（聂耳编曲），现代民族管弦乐《长城随想》（刘文金根据其同名二胡协奏曲第四乐章改编）。金鼓齐鸣、气势磅礴的千人大乐，给人以强烈的感受，象征着古老的民族文化在新的历史条件下正在复兴的宽阔图景。

艺术节期间，在民乐界引人注目的中央民族乐团，以其敢于创新、大胆实践的姿态，推出了一系列富有探索意义的新作。作曲家金湘为该团拉弦乐板面化的改革赏试，创作了一部民族交响音画《塔克拉玛干掠影》。这部多乐章的组曲包括"漠原"、"漠楼"、"漠舟"、"漠洲"等四个部分。建立在我国西部（新疆地区）迷人的旋律和多变的节奏基础上的民族风格，同现代作曲技法有机地结合起来，使这部作品充满了清新、美妙和迷幻般的色彩。该团新组建的女子弹拨乐队演奏了作曲家赵咏山根据

"敦煌琵琶谱"编曲的《敦煌古韵》，有着古朴、凝练而新颖的艺术效果。乐团还成功地演奏了青年作曲家刘星首次为中阮创作的协奏曲《云南回忆》。作者在这个作品中充分发挥了中阮这件古老乐器高难度的演奏技巧和特别浓郁的韵味，并大胆吸收了吉它的演奏技法和现代爵士乐的部分节奏特点，使乐曲富有青春的活力和鲜明的通俗性。

中央民族乐团同深圳青年二胡演奏家许可在京举办的音乐会中，首演了著名作曲家何占豪的二胡与乐队《莫愁女》幻想曲。这是根据南京名胜"莫愁湖"的一个美丽动人的民间传说写成的一部带有叙事性和戏剧性的作品。乐曲充分发挥了二胡与民族乐队所特有的柔美、抒情的优势。全曲由"憧憬"、"不安"、"相思"、"投湖"等四段构成，分别以柔板、小快板、慢板、急板与广板等不同速度和不同的音乐性格，在连绵不断的展开中形成了鲜明的对比和协调一致的风格，获得了良好的艺术效果。阎惠昌为二胡与乐队谱写的《幻》，则吸取了一些现代作曲技法，发挥了二胡演奏中的高难度技艺和极限音域，运用多调性的旋律模进、不规则和弦的快速分解与较大幅度的动机跃进，不拘一格地描绘了"理想、梦幻、现实、失败、成功与奋进"的人生进取的意念。该团在京举办的一次青年演奏家协奏曲专场音乐会中，还演奏了日本当代著名作曲家三木稔的筝协奏曲《松》。这是该作品在我国首次公演。作品手法细致，富有东方色彩。

中央广播民族乐团具有很好的艺术功底和乐队素养。1987年他们上演和录制了一系列保留曲目和新作品。如青年作曲家莫凡的《彝山歌会》、《大地之歌》和琵琶与打击乐《飘》。作者在创作上注重传统音调与现代技法比较自然的溶合。作曲家龚肇义的《夜》(小组曲)也采取了上述创作方法。此外，他们还演奏了刘锡津的新作：筝与乐队《镜泊湖素描》。指挥家彭修文为二胡演奏家王国潼的电视专题录音创作的二胡与乐队音诗《云中鹤》，体现了作者对传统的音乐语言和乐队技法的深厚功力。彭修文在为

民族乐队多次移植欧洲古典和近现代作品的编配中，积累了丰富的经验。今年他又移植了德沃夏克著名的第九交响乐《自新大陆》第二乐章“广板”和拉威尔的《鹅妈妈》组曲，均取得了良好的艺术效果。特别是作为印象派著名作曲家的拉威尔在作品中对以五声调式为基础的展开技法及和声处理、音响色彩的布局等方面巧妙的艺术实践成果，对我国现代民族管弦乐的创作有着十分有益的启示。民族管弦乐队对西方管弦乐作品移植的尝试，已经取得了多方面的成果。如中央民族乐团杨大成根据柴可夫斯基《天鹅湖》移植的小组曲和德彪西的《节日》，中国电影乐团赵宝昌移植施特劳斯的《拉德兹基进行曲》和格林卡的《卡玛琳斯卡亚幻想曲》等等。

为迎接艺术节，中国电影乐团民族管弦乐队在京曾举办了大型音乐会。包括乐队合奏、协奏曲以及江南丝竹等多种曲目。乐队新作有李小刚的扬琴协奏曲《江西民歌随想曲》，曹建国、张福全的笙协奏曲《王昭君》，张殿英的二胡协奏曲《母亲》和琵琶协奏曲《民族》，王立平的《序曲》（电视剧《红楼梦》音乐主题），赵宝昌的《青春》等，这些作品的特点在于注重旋律中深厚的传统韵味或幅度较宽的力求自然而协调的配器色彩，注重作品的抒情性、戏剧性和通俗性。从而也形成了该团乐队在发展民族音乐传统方面所特有的稳健而通俗的风貌。

中央民族乐团演奏并录音的组曲《神州之旅》，东方歌舞团与北京京剧团联合录制的三首京胡小协奏曲，都是青年作曲家吴华1987年的新作。这些作品更多地利用了各地的传统音乐材料和京剧音乐素材，加以丰富、发展、创新而成，带有亲切而生动的传统韵律。

刘文金的广东音乐七重奏《寒光倩影》，朱毅的广东音乐《思南》、江南丝竹《咏南》，都分别在广东音乐比赛和江南丝竹比赛中获创作奖。这些作品在把握我国民间乐种的特定风格和大胆注入新意或现代色彩方面，做了有效地探索和有益的尝试、

中央音乐学院曾多次举办青年演奏家的独奏音乐会。其中刘德海的琵琶曲《天鹅》、谭盾的《琵琶与乐队》、吴厚元的琵琶曲《诉》、唐建平的《泉》以及吴祖强编曲的琵琶与管弦乐协奏的音诗《夕阳萧鼓》等，都不失为传统乐器（或传统音乐材料）与各种作曲技法相结合的精制之作。

此外，在艺术节期间，久负盛名的济南军区前卫歌舞团民族乐队，也在京奉献出一台引人注目的专场音乐会。其中有许多民族管弦乐新作。如王惠然的《黄河随想曲》、《昭君别》以及柳琴协奏曲《战士魂》，张式业的民族交响音诗《长征忆事》，吴永平的坠琴与乐队《夸山东》，肖江、方锦龙的琵琶协奏曲《静夜思》以及苏安国的二胡协奏曲《山茶花叙事曲》等。音乐会还有一批风格浓郁的独奏、小合奏、弹拨乐和吹打乐新作品。该团乐队的演奏，具有鲜明的民族风格、地方特点和纯朴的军人气质，受到首都音乐界的高度赞扬。他们的作品，也形成了一种“前卫”所特有的艺术风貌，即十分注重民族器乐在创作与表演中的群众性和通俗性，体现了音乐的传统因素在新的历史条件下顽强发展的意图。

中国音乐学院实验乐团的女子弹拨乐组被誉为“五朵金花”。她们在刘德海的精心指导下进行了广泛的艺术实践，取得了很好的成绩。该小组将一批根据民间传统乐曲改编的作品演奏得精致、灵巧而富有生气。

总之，1987年在首都民族音乐舞台上所呈现出来的千姿百态，给人以振奋，也给人以沉思。各院、团除集中展示了多年来精选的优秀保留曲目外，都着意推出了一批新编创的作品。这些作品，对现代民族管弦乐队在更加广阔范围内的实验性和目的性及其更加专业化的进程，均有一定的推动作用。

近年来，由一批才华横溢的青年作曲家所构成的群体，大胆涉足于民乐创作领域，在民族器乐的广阔天地里，探求不同于西方传统模式，也不同于东方传统中固有习惯的新的音响世界和新

的表达方式。这类“新潮”作品的出现，的确打破了多年来民乐创作领域的沉闷空气和某些难以超脱的近乎僵化的平衡。恰如当代人在缓缓流动的民族音乐传统的历史长河里大胆冲浪，激起了充满活力的波澜。这股“新潮”，在1986年似乎已形成了第一次小小的浪峰。使民乐创作中长期所积累的传统格局及其相应的固有观念，在挑战中进入了“反思”，自然也在反思中寻求自我扩展的途径。1987年，在这个浪峰过后，以各种“新潮”作品为标志的青年作曲家群体的部分成员们，似乎也进入了某种冷静的沉思。他们在现代创作思维进入民族器乐领域的实践中，也期望打破某些新的“雷同”现象。力图从为了寻求现代技巧、偶然音响和被自我神秘化了的美学角落里，从“实验室”里，进一步解放出来，设法进入传统音乐文化的更深层，插足现实生活广阔的社会面，把各种现代创作技术更加贴切地为我所用，为我所溶，向自由王国迈进。对于新一代有才华的青年作曲家来讲，我们有理由认为，他们已经开始步入比前几年更加成熟和力求自我完善的阶段。民族器乐创作将仍然是他们大有可为的艺术领域之一。

在上半年，中国音协民族音乐委员会和中国民族管弦乐学会举行了1987年度的专题学术会议。对民族管弦乐的现状与未来进行了初步的研讨。来自全国部分省市的专业民族乐队的指挥、作曲及部分民族音乐理论工作者，各抒己见，在乐队体制、创作、存在问题以及前景等方面，做了许多有益的探讨。

研讨会期间，彭修文认为“中国民族管弦乐的前途是要在传统的基础上，用科学的方法去发展它，并使我国的人民大众能接受它、欣赏它，逐步使它在人民的文化生活中占居应有的位置”。

黎英海提出“需要重新认识传统，对于传统的民族音乐文化，应有一个更科学的估计和现实的看法，同时还要展望未来”。他主张在“提高严格合奏能力”的基础上，还应培养“即兴演奏的能力”。

刘文金认为“对于当前乐队体制不一定进行过于缜密的规范

化，而应按照规范化的目标，进行明确的多方面的体制实验，以便为它的发展和未来奠定更理想更坚实的基础”。

冯光钰谈到“近来有一种见解，认为不反传统，不抛弃传统，就难以达到创新的成果。”他认为“忘记或否定民族管弦乐艺术的传统，必将丧失民族文化的独立性。我们是一个多民族的国家，不同音乐文化类型的民族，必然有着不同的乐队建制模式及艺术表现手法。”

肖兴华认为“我们提倡民族乐队发展的科学化，在乐队建制上，应和乐器改革、乐器声学，律学紧密地结合起来、……也要考虑对少数民族乐器的使用，并注意对国外经验的借鉴，进行广泛的实验，加强科学研究。”

此外，与会的专家们对当前民族乐队艺术实践方面的情况，创作方面的继承和创新问题，和声语言问题，旋律因素的民族性、个性化、戏剧化、交响化问题，乐队体制的规范化问题，民族管弦乐的自我完善问题以及关于少数民族乐队等问题，也都发表了广泛的意见。

本年度，由联合国教科文组织在京召开的亚太地区传统音乐研讨会期间，与会各国代表曾观摩了几台重要的民族音乐会专场。其中有以西安鼓乐为主的古典音乐会，以地方传统乐种为主的民族民间音乐会，由中央民族乐团演出的反映当前民族音乐的发展与现状的专题音乐会。对此，代表们曾给予很高的评价，留下了深刻的印象。各国专家们普遍认为：中国在利用和发展自己的民族传统音乐方面，取得了令人兴奋的成就，并走在了世界的前列。

民族器乐创作和民族管弦乐队的发展，一直是我国民族音乐领域的主要部分。本年度出现了一个重要的转折点：由于更多专业作曲家的介入，特别是许多青年作曲家近年来的大胆实践，在首都各专业民族乐团（队）的艰苦努力下，民族器乐艺术已经进入更加专业化，更加多样化的阶段。

在此基础上，从本年度末开始的，由中央人民广播电台、中央电视台、中国国际广播电台、北京人民广播电台、北京电视台和中国民族管弦乐学会联合举办的全国专业民族管弦乐团（队）节目展播，已经吸引了全国数十个单位参加。这项活动，将对我国民族音乐的振兴、发展和普及工作，产生积极的影响。

南方民族器乐创作与演出述评

金 建 民

1987年，对于起源于中国南方的两大民族器乐乐种——广东音乐和江南丝竹的发展和繁荣，具有重要意义，因为“首届广东音乐邀请赛”和“首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”分别在广州和上海举行。个人作品音乐会和个人独奏音乐会的兴起，对外交流的发展，构成了今年南方民族器乐创作与演出的显著特点。

一、广东音乐的振兴

2月24日，由中国音协表演艺术委员会和第四届羊城音乐花会联合主办的“首届广东音乐邀请赛”在广州友谊剧院开幕，来自北京、上海、天津等八省市的23个代表队参加了比赛。中国音协广东分会主席张棣昌说：“近几年来，广东音乐在一定程度上受到干扰，不很景气。因此，我们决定举行这个比赛，以振兴广东音乐①。”经过三天的角逐，广州乐团民族乐团等7个代表队获演奏一等奖；西安音乐学院等5个代表队获演奏二等奖；《吟月》、《琴诗》等19首新作获创作奖；《汉宫秋月》等6首旧曲获改编奖。令人惊异的是，在优秀创作奖中独占鳌头的《吟月》的作者不是东道主的代表，而是来自黄土高原的西安音乐学

院的青年教师张晓峰和周煜国。《交响》（西安音乐学院学报）1987年第3期发表的刘羽西的《南国一曲惊四座，谁道却是北子吟》的文章，详细分析了《吟月》的思想内容和写作手法：“乐曲以面对南国月色所引起的情绪变化为基本立意，以天上、人间的不同意境、不同情趣互为对比，抒发了对自然美景的赞叹和对人们美好生活的歌颂。”主题旋律的素材取自红线女演唱的粤剧乙凡长句二黄《昭君出塞》，并采用点描式的配器、多调性的叠置等手法，使乐曲既保持了广东音乐的风格，又别具一格，不同凡响。

传统的广东音乐多为器乐小品，充满了诗情画意，而寓意深刻，感情内在的作品却如凤毛麟角，即使是《昭君怨》和《双声恨》也是怨而不深。荣获创作二等奖的《琴诗》（李助炘、余其伟）力图突破这个框框，首次用广东音乐来表现“人生道路有曲折与徘徊，更有追求与希望”的富有哲理性的主题思想。这首近似高胡协奏曲的新作在广州、北京和上海等地演出后，引起了较大的反响，《民族民间音乐》②、《中国音乐》③和《上海文化艺术报》④相继发表了赞扬的评论。

1987年3月1日至8日举行的“第四届羊城音乐花会”提出了“振兴广东音乐”的口号。花会的10台音乐会中有两台民族音乐会，分别由在比赛中获得演奏一等奖的部分代表队、广州乐团民族乐团、广东民族歌舞团、广东歌舞剧院和广东音乐团联合主办。这两台音乐会共约30个节目，题材相当丰富，其中有表现特区新貌的《珠海特区素描》，有展示人民勇于进取的攀登精神的《龙腾虎跃》，有讴歌民族英雄文天祥浩然正气的《丹青谱》。不少听众议论道：“这两台音乐会听来令人振奋，希望在花会后再行演出。⑤”在花会期间还举行了广东音乐创作学术研讨会。

在比赛和花会后，广州乐团民族乐团一行12人组织了一台包括获比赛创作、改编奖的乐曲在内的广东音乐专场音乐会，赴上海、北京等地演出，受到了听众的热烈欢迎。

二、江南丝竹的创新

由中国音协上海分会主办，上海政协之友社、上海海外联谊会、上海大地文化社、上海市对外文化交流协会主办的“首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”于5月上旬在上海举行。来自北京、天津、安徽、江西、浙江、江苏（南京、苏州、无锡）、上海、香港和新加坡等地区和国家的35个代表队、共300多人参加了比赛。其中最引人注目的是美国、法国、英国、日本、澳大利亚留学生和中国大学生组成的6国大学生代表队，他们别具一格的组合和配合默契的演奏，深得评委和听众的赞赏，荣获演奏三等奖。在这次比赛中共涌现了34首新作品，其中27首正式参加创作比赛。《咏南》（朱毅）、《绿野》（顾冠仁）、《江畔》（胡登跳）、《庙院行》（彭正元）4曲获一等获，《跳龙门》等6曲获二等奖。这些新作的特点分述如下：

1．在表现题材上比较单一，大多数是侧重于描绘江南山水的。如《西湖春晓》、《太湖春晓》、《云溪竹径》、《石湖串月》、《水乡即景》等；但也出现了如《庙院行》、《竹帘画》、《音韵》等题材较新的乐曲。

2．在乐队编制上，大多沿用了江南丝竹常用的乐器，极个别的乐曲试用了筝、唢呐、大鼓、排鼓和人声等，有的效果独特，有得却显得不伦不类。

3．在曲式结构方面，不少新作采用了江南丝竹传统乐曲中常用的散、慢、中、快的板式序列和变奏、循环、联缀等结构，但由于又采用了节奏多变、调性对置等手法，增大了各段之间的对比幅度，使之更具新意。

4．在合奏的织体方面，大多数作品继承了传统江南丝竹的“让路”、“嵌档”、“你简我繁”的支声复调特点，有的乐曲在此基础上，运用和声、配器、模仿复调和对比复调等手法，使

小型丝竹乐队奏出了大型乐队的效果，少数作品借鉴了一些现代作曲技法，颇有新意。

这次比赛的评委会副主任胡登跳教授认为："为了更好地发展江南丝竹这一乐种，大家都想既继承传统，又突破传统。这些作品当然不可能和城隍庙茶馆内的江南丝竹一模一样。在有史以来第一次比赛中出现这么多的作品，写法上又各具特色，在风格上稍有偏颇也是很自然的。""振兴江南丝竹，关键在于创作。"⑥中国音协民族音乐委员会主任冯光钰认为："江南丝竹在不断创新，焕发着青春的活力。从这次比赛获创作奖的曲目……可以看到，乐曲的内容和表现手法愈来愈多样化，闪烁着引人注目的时代色彩⑦。"《音乐爱好者》1987年第5期发表了王国伟的题为《绿野·江畔·庙院行》的文章，对获得一等获的三首作品进行了详细的分析。

三、个人作品、独奏音乐会的兴起

1月2日，上海民族乐团的笛子演奏家孔庆宝在上海音乐厅举行了"孔庆宝独奏音乐会"，以一曲《走兽影》引人注目。《新民晚报》在第二天发表署名亦丽的评论中写道："用大低笛演奏的《走兽影》的音响是新颖的。频繁出现的变音和大距离的音程跳跃为一般笛曲所少见。它们使乐曲的调性难以捉摸，旋律朦胧不清。然而在乐队的生动背景上，音乐的形象却能令人联想。孔庆宝素以演奏民间、传统乐曲著称，然而《走兽影》虽有较多的自然音响模拟，但却颇具有现代音乐特征，给人以耳目一新之感"。

3月14日，南京艺术学院音乐系和江苏音协理论创作委员会联合主办了"邹建平民乐新作品音乐会。"

5月22日，江西文艺学校宜春分校青年教师涂善祥在宜春举行了琵琶独奏音乐会。《北京音乐报》1987年6月30日发表的题

为《记青年琵琶演奏家涂善祥》一文写道："他大胆开拓新曲目，勇于在艺术形式上进行探索实践。这次演奏会上破例地用低音提琴、打击乐伴奏琵琶曲《春天》，便是在他的老师、音乐家王宝全指点下创新编排的。"

5月27日，南京艺术学院举行了研究生欧景星的二胡独奏毕业音乐会。

6月26日，上海民族乐团的青年演奏家徐凤霞在上海举行了"三弦、古筝、古琴独奏音乐会"，音乐会上最令人刮目相看的是演奏家根据巴格尼尼《24首小提琴随想曲》作品第14、16号改编的三弦独奏曲。"一些从事西洋音乐演奏的专家们认为，她演奏的这两首曲子，不仅在音准方面达到了用小提琴进行演奏的水平，而且在音色饱满与明亮方面比起小提琴的演奏更富有自己的特色"。⑧

10月5日和6日，由上海宋庆龄基金会，上海音协等6单位联合主办的"许国华作品音乐会"在上海音乐厅举行，音乐会上演出了这位上海民族乐团的作曲家自1978年至1987年创作的12部器乐、声乐作品，其中有古琴独奏曲《梅园吟》(与龚一合作)，古琴协奏曲《黄桥吟》，琴箫重奏、协奏曲《中山吟》，民乐四重奏曲《昆音·川音》，双音笛协奏曲《云岗遐想》等。"他的创作特点是富有激情和设想，注重旋律性和民族性，具有可析性和内涵性。在运用一些近现代技法与民族风格、地方特色的结合上，有其独特理解和处理。"⑨

四、对外交流演出的发展

1987年，南方各民乐团体和艺术院校以改革开放，振兴民乐的精神，纷纷派遣民乐演奏家出访海外，以增进友谊，走向世界。

1987年是上海民族乐团的"出访年"：1月份即组团参加了

第15届香港艺术节，在来自13个国家及地区的19个表演团体中，该团以富有民族风味的乐曲，别具一格的乐器和技艺超群的演奏引起了观众的极大兴趣，成为各报的报道对象。10月份，应联邦德国波尔那演出公司波尔那先生邀请，该团组成了以袁惠为团长、周成龙为副团长的30人演出团，赴联邦德国进行商业性演出。11月份，新加坡宗乡会馆在第二副总理王鼎昌先生的支持下，邀请了以龚一为团长的55人演出团赴新演出，闵惠芬、肖白镛、孔庆宝、马成龙、瞿春泉等演奏家和指挥家的精湛演技，轰动星洲。在维多利亚音乐广场首场演出结束时，雷鸣般的掌声长达两分半钟。其他国家和地区的华乐爱好者闻讯也纷纷专程赴新以一睹该团的风采，马来西亚一位朋友竟预订了100张门票。5天的演出场场座无虚席，甚至出现等退票与站立观看的盛况。新加坡报纸对该团演出进行了较大声势的报导和评论，尤为突出的是对二胡演奏家闵惠芬“以毅力战胜死神”，“在艺术界创造奇迹”的事迹大加赞赏。

4月18日至5月6日，以杜宣为团长、陆春龄为副团长的上海民族音乐演奏家访问团在新加坡进行了访问演出。郭敏清等演奏家的扬琴、古筝、柳琴和二胡的独奏与重奏，博得了听众的热烈欢迎。尤其是陆春龄的“魔笛”，更是轰动星洲，新加坡众报对之评价甚高。

4月16日和19日，香港古筝艺术团举行成立首演音乐会，特邀南京艺术学院陈彭年副教授等4人参加演出。

6月15日至7月7日，四川音乐学院首次组成的民乐演出访问团一行16人，应日本广岛县日中友协和日中青年交流协会的邀请，对日本进行了为期3周的友好访问演出。6月18日，《朝日新闻》在《音乐——中日友谊的桥梁》标题下发表了专题报道：“中国四川音乐学院民乐演出访问团的音乐会征服了日本的听众，使他们都沉浸在这迷人的音乐声中，令人难以忘怀。”芦田中学校校长平川敏先生说：“中国的音乐太美了，这是我平生听

到的最好的音乐。”

7月21日至8月24日，根据中国与尼日尔、科塞罗、塞舌尔3国的国家文化交流协定，由南京艺术学院的五名教师等人组成中国江苏民乐家小组访问了尼、科、塞3国，共演出了17场民族音乐会和举行了2场讲演会。尼日尔《萨赫勒报》评论道：表演具有非常高的技巧和非常高的修养，征服了观众，把人们带入了东方美的境界，象进入了迷人的梦境一般。

8月初，应香港远东艺术学院之邀，厦门大学教育学院的古筝演奏家、作曲家焦金海先生赴港举行了独奏音乐会和讲学活动。

10月3日至11月4日，上海音乐学院古筝讲师何宝泉、孙文妍夫妇应新加坡“忠艺音乐中心”邀请，在新加坡进行演出和讲学。在一个多月的出访中，他们在新加坡大会堂等地举行了三场古筝演奏会，在电台进行了八次古筝学讲座，录制出版了三盒古筝音乐磁带。新加坡的《海峡时报》、《联合早报》、《联合晚报》等报以较大的篇幅报道和评价了他们的演出和讲学，尤其是对在新加坡首演由叶栋教授解译的唐代筝曲《泛龙舟》和《春莺啭》，评价较高。

五、其　他

上海音乐学院1987年民乐作品比赛于11月份揭晓，崔新的民乐合奏曲《萌》获一等奖，吴爱国的笙独奏曲《潮》获二等奖，刘湲的为古琴、箫、男声所作《圭一》获三等奖，这三首作品均不同程度地采用了近现代的作曲技法和独特的演奏技巧，具有奇异的音响和深刻的内涵。

星海音乐学院作曲系青年教师孙谊创作的高胡、洞箫、古筝三重奏曲《月光》在第四届羊城音乐花会上演出后引起了广泛的注意。《星海音乐学院学报》1987年第2期发表的许树坚的《孙谊及其创作》，介绍了这首乐曲。

《北京音乐报》1987年2月20日刊登了洛克的《只要栽植，就会绿树成荫——作曲家钱兆熹和他的创作》介绍了这位浙江省歌舞团的中年作曲家在民乐创作中所取得的成绩：“仅近两、三年，他便写出了十几首民族气味浓厚的器乐和声乐作品，在三个全国性作品评选活动中就有四首作品获奖，为民乐创作园地增添了些许新意。”他改编的《双声恨》和《鹧鸪飞》分获“中华之光”评奖一等奖和二等奖，他创作的《伯仲吟》获“首届中国唱片奖”民乐作品二等奖。

上海人民广播电台从1984年开设了“乐坛新声”专题节目，每两个星期即向听众介绍一首、乃至多首中国作曲家的新作，至今已播出了近70期，在1987年中，“乐坛新声”共介绍了17首民乐新作，其中有何训田的《天籁》（为七位演奏家而作），吴爱国的《潮》、《遐梦》（笙独奏曲），顾冠仁的《绿野》，胡登跳的《江畔》，彭正元的《庙院行》（以上3首为江南丝竹），以及胡登跳的11首丝弦五重奏曲。

在四川音协和四川省文化厅的支持下，由四川人民广播电台和四川民族音乐研究会共同组建的四川人民广播电台民族乐团于6月29日正式成立。

6年中曾因癌症10度住院、6次开刀，多少回生命处于危险关头的闵惠芬，今年以饱满的热情多次出现在北京、上海和新加坡的舞台上，震动了海内外听众的心弦。

---

①《广州日报》1987年3月5日5版。
②1987年2期23页，3期16页。
③1987年3期71页。
④112期（1987. 5. 22.）2版。
⑤《羊城晚报》1987年3月5日一版。
⑥《信息交流》（东方音乐学会会刊）2期。
⑦《北京音乐报》1987年5月30日3版。
⑧《上海文化艺术报》1987年7月17日2版。
⑨《许国华作品音乐会》节目单上的赵家圭文。

不觉气氛热烈　但见平稳深厚

——1987年的交响音乐创作

王安国

一、概　　貌

与1985—1986年我国交响音乐创作的高潮期相比较，1987年是一个平稳发展的年头。这里所说的“平稳发展”，包含了两重意思：一方面，新作品创作的数量和演出时听众反映的热烈程度不如1986年；另一方面，经过几年集中的创作实践，作曲家们从自己的和别人的创作中吸取了经验，使新作品在风格、技法的探索上更加稳健、沉着，减少了盲目性。以上两方面的结合，为描述1987年的交响音乐创作面貌定下了基调。

从作品的角度上看，1987年交响乐创作按演奏时间的先后顺序，有如下几件大事：

1．4月中旬，李序系列交响乐《龙魂》灌制录音磁带出版发行。

2．4月下旬，郭文景交响作品音乐会在京举行。

3．6月下旬，王霖新交响作品音乐会在京举行。

4．10月，冼星海交响乐遗作的校订整理稿在上海试奏。

5．11月下旬，牟洪交响作品音乐会在京举行。

与创作密切相关的，是交响乐作品的演出活动在1987年有了

新的开展。3月1日和2日中国国际音像艺术公司和中国音乐家协会表演艺术委员会交响乐爱好者学会共同主办了“交响乐之春大音乐会。”音乐会在能容纳一万八千名观众的首都体育馆举行。由中央乐团等十一个在北京的交响乐队共八百余名演奏员，在李德伦、韩中杰、郑小瑛、袁方、卞祖善、金正平、徐新等的指挥下，以磅礴的气势演奏了群众熟悉的中外乐曲。其中有中国作品《解放军进行曲》、《春节序曲》、《北京喜讯到边寨》等。这次活动同时宣告“中国交响乐爱好者学会”（隶属中国音协表演艺术委员会）正式成立。这是自1985年以来在我国大中城市兴起的群众“交响乐热”持续发展的结果。交响音乐普及程度的提高，对创作的繁荣无疑具有促进的作用。

1987年初，应瑞士日内瓦大学和欧洲共同体青年交响乐团的邀请，由中央音乐学院青年教师和学生组成的中国青年交响乐团一行90人，访问了瑞士、意大利、联邦德国、法国、比利时和英国。演出的曲目包括有吴祖强根据华彦钧同名二胡曲改编的弦乐合奏《二泉映月》和陈怡的《第一交响曲》。11月4日至12月21日，这个乐团再度出访，在波兰、民主德国和苏联的16个城市演出。中国作品除上述两部外，还加演了黄贻钧根据刘天华同名二胡曲改编的《良宵》。

另一次重大的演出活动是中央乐团于9月30日——11月10日对美国的访问，在50多天的时间里，中央乐团以100余人的强大阵容，在美国的纽约、华盛顿、匹兹堡、底特律，芝加哥、洛杉矶、旧金山等24个城市演出了中外交响乐作品，除《二泉映月》、《良宵》外，中国作品还列入了陈怡的管弦乐《多耶》和谭盾的《钢琴协奏曲》，这两部有份量的作品，从一个侧面展现了我国近年来交响音乐创作的面貌。

与创作、演出活动相呼应，交响音乐创作理论的研究工作在1987年显得十分活跃，这方面的情况集中在5月4日—9日“交响音乐创作研讨会”上反映出来。这次会议是中国音乐家协会

创作委员会在北京主持召开的，来自全国各地的五十余位交响乐作曲家、指挥家和音乐理论家汇集一堂，对近年来我国交响音乐创作的成就和存在的问题进行了热烈的讨论。这是继1981年全国交响音乐创作评奖活动后，老、中、青三代作曲家的一次新的聚会，又是对六年来我国交响音乐创作成果的一次集中检阅，会议的内容十分丰富，当留待下文评介。

二、对重要的创作活动的评述

1. 系列交响乐《龙魂》

这是中央乐团作曲家李序（生于1932年）的作品，由他的《第一交响曲——英雄篇》（作于1958年）、《第二交响曲——忠魂篇》(1972)、《第三交响曲——思痛篇》(1977)和《第四交响曲——振兴篇》（1980）组成。这四部交响曲于1986年7月15日在北京音乐厅以作曲家个人作品音乐会的名义首演。由于这四部交响曲均取材于我国近代革命史，在标题内容的时间顺序上有历史性的连续性，所以作曲家在1987年将这四部具有姊妹篇关系的交响作品合称“系列交响乐”，并冠之以《龙魂》的标题，交由黑龙江音像出版社出版。1987年春，该音像出版社出资，由中央乐团将作品录制成精美的盒式磁带。尔后，于4月15日，在北京饭店举行了《龙魂》出版座谈会。当时主管宣传、文化工作的中央书记处书记邓力群、中宣部长王忍之以及一些著名的音乐家在座谈会上高度赞扬作曲家李序在音乐创作上坚韧不拔的奋斗精神，肯定了他用交响音乐表现中华民族斗争历史的创作立意。新闻界对《龙魂》的出版及这次重要的座谈会进行了引人注目的报道。

李序青少年时代是在中国人民解放军的部队环境中成长的，这对他的艺术观和创作风格的形成有一定的影响。用音乐形式表现中国近代革命斗争历史和表达他对现实生活的思考，是他一贯的追求。在艺术表现上，他遵循交响乐的古典传统，语言朴实、结

构严整。他认为旋律是音乐的灵魂，注重发挥旋律在多声织体中的表现作用和结构作用。但是，这四部交响曲在题材表现的深刻性及技术手段的丰富性方面不够平衡，相比之下，第三、第四交响曲显得较为单薄。

2．郭文景交响作品音乐会

在四川省重庆市歌舞团创作室工作的郭文景(生于1956年)，是我国近年来十分活跃的青年作曲家。他的第一弦乐四重奏《川江叙事》和大提琴独奏《巴》，曾于1985年分别获得全国第四届音乐作品（钢琴，欧洲弦乐器独奏、重奏）比赛的二等奖和三等奖，他为两架钢琴与交响乐队而作的《川崖悬葬》，于1986年获“中国唱片奖”的二等奖。人们对他的作品已不陌生，加上这些年来他一直在外地工作，所以首都音乐界对他的交响作品音乐会是抱有期望的。

4月28日，音乐会在北京音乐厅举行，演出的曲目有：

（1）第一小提琴协奏曲（作于1986年）

（2）《川崖悬葬》（1983）

（3）音诗《经幡》（1986）

（4）交响乐《蜀道难》——为李白诗谱曲（1987）

这四部作品的题材大都与作曲家从小生长的四川土地有关联。由四个乐章构成的第一小提琴协奏曲，在音响色彩、旋法、节奏上吸收了戏曲、吹打、说唱的因素，是用十二音序列技法表现中国戏曲演出场景的一种尝试。“悬葬”是将棺木置于峭壁悬崖之上，这是古代居住在长江三峡两岸楚人所有的一种奇特的殡葬方式，作者以四川民歌“尖尖山”音调为核心，在作品中描绘了想象的葬礼场面。音诗《经幡》采用不同比数的音阶和利用配器色调的变幻，表现藏族地区五颜六色的经幡在空气中闪忽飘动的印象。根据李白著名诗篇谱写的交响乐《蜀道难》，动用了中央乐团庞大的交响乐队及合唱队，是一部气势宏大，震撼人心的作品。

这些作品，音乐内涵丰富，具有较强的艺术感染力。作曲家善于把生活的积累化为艺术的形式，他凭借生动的音乐造型手段，将自己的创作意图较清晰地传给听众。在语言上，能让人明显地感觉到这些作品与民族民间音乐的联系，尤其是他惯于将四川民歌、戏曲和说唱因素集中地凝练在他的作品里，使听众从中领略到巴蜀文化的奇彩。他对现代作曲技法的运用，大都有明确的艺术目的，与作品表现的题材有密切的联系，所以较少生硬感。如果说他在1983年创作的《川崖悬葬》中，还存在某些西方现代作品影响痕迹的话（如斯特拉文斯基《火鸟》、《管乐交响乐》），那么，在1987年创作的《蜀道难》中，我们更多看到了作者富于个性的创造。这部作品，有不少精彩动人的段落，演出后获得音乐界普遍的赞誉。应该说，《蜀道难》的产生是1987年我国交响音乐创作的重要收获。

3．王霖新的交响作品音乐会

6月下旬，上海音乐学院作曲系应届毕业生王霖新（生于1958年）在北京音乐厅举行交响作品音乐会，由中国广播交响乐团及中央乐团合唱队演出了他的四部作品。

（1）管弦乐序曲（作于1984年）

（2）第一弦乐交响曲《核之变》（1986）

（3）园号小协奏曲《母亲》（1986）

（4）第一交响乐《天、地、人》（1985—1986）

《管弦乐序曲》是作者根据自己的舞蹈音乐《火树银花》改写的，运用了贵州山区少数民族的音调，与作者青少年时期的生活印象相关。《第一弦乐交响曲》包括三个乐章，利用多种调式的综合形态进行演变，寓多样性于统一性之中。园号小协奏曲是作者为纪念母亲而作的一首深情的歌。《第一交响乐》亦包括三个乐章，二、三乐章连续演奏，各乐章都加入了人声，只在第三乐章出现唱词，这些唱词由作者编撰，如“日月星辰、雷电风雨”、“东西南北”、“春夏秋冬”之类，语词中每个字

折散后有相对独立的意思，也可重新排列组合。这部作品和《第一弦乐交响曲》同是题献给2000年的，希图表达作者对人类社会的演进以及对人与自然关系的思考，带有一定的哲理性。虽然这些作品在艺术表现上还不够成熟、干练，但它却开创了尚未毕业的本科学生在首都音乐中心举办个人交响作品音乐会的先例，展现了我国一代青年作曲家茁壮成长的景象。

同样内容的音乐会于11月下旬庆祝上海音乐学院校庆六十周年的活动中，在上海音乐厅再度举行，

4．冼星海交响乐遗作校正整理稿的演奏

冼星海是我国著名的革命音乐家，也是我国近代专业艺术音乐的拓荒者和奠基人之一。他曾在第二次世界大战期间创作了一批交响音乐，包括《第一交响曲——民族解放》、《第二交响曲——神圣之战》、组曲《后方》、《满江红》及《中国狂想曲》。这些作品，在新中国成立前没有演奏的条件。解放后虽然在一些音乐节或纪念性的活动中演奏过，但由于未对这些产生于战争动乱的艰苦环境中的作品手稿（或草稿）进行全面的和科学的整校，所以并不能真实体现作者的意图和作品的面貌。

1985年底，在文化部和中国音协的领导下，成立了《冼星海全集》编辑委员会，文化部决定将“全集”列为国家“七五”期间出版计划的重点书目。“全集”编委会经过慎重的讨论，确定了对冼星海器乐作品校订整理方案，并分工由作曲家瞿维、王云阶、黄贻钧等负责实施冼星海交响作品的校订整理工作。

1987年10月，冼星海《第一交响曲》等五部作品的校订整理稿由上海交响乐团和上海合唱团在上海演奏（同时演出的还有《黄河大合唱》的莫斯科稿本）。实践证明，这些经过整理、订正和局部删节后的作品，演出效果较好。

这项活动的意义，不仅为《冼星海全集》的出版提供了规范化的稿本，也丰富了我国近代交响乐创作的文献。这些作品的演奏和出版，将对我国当代交响音乐的创作产生实际的影响。

5．牟洪的交响作品音乐会

11月，中央音乐学院作曲系副教授牟洪（生于1937年）在北京音乐厅举行交响作品音乐会，中国电影乐团交响乐队等团体演出了他的四部作品：

（1）交响合唱组曲《童景》（作于1980年）

（2）小提琴协奏曲《椰林》（1972）

（3）人声与乐队《人与山》（1987）

（4）交响序曲《窦娥冤》（1987）

交响合唱组曲《童景》由六段充满儿童性趣的短歌组成，色调清新。小提琴协奏曲《椰林》取材于南国战士的戍边生活，是一首用欧州传统奏鸣曲式写成的单乐章协奏曲，音乐结构严谨；但因作品产生在15年前的“文革”环境中，故音乐语言与表现手法较少新意。声乐协奏曲《人与山》，以“山美，人更美”为主题，旋律优美流畅，发挥了花腔女高音热情奔放、起伏轻巧的歌唱特点。交响序曲《窦娥冤》是这场音乐会中听众反映较强烈的作品，它根据元代戏剧家关汉卿的名著进行创作，曲式结构具有鲜明的情节性，在乐曲中加用了人声和民族乐器管子，更好地刻划出音乐的悲愤意境，增加了音乐的感人力量。

这四部作品也是作曲家牟洪音乐美学观的集中反映，他在音乐会节目单的“自述”中写道：“音乐形象的明确性、音调的民族性、音响的可听性及技法创新的目的性是我写作的宗旨。”这些在长期的艺术实践中形成的观点，在我国中年作曲家身上是有代表性的。

三、关于“交响音乐创作研讨会”

“交响音乐创作研讨会”由中国音协创作委员会常务副主任王震亚主持。会议分两个阶段进行，开始阶段是由与会作曲家分别播放介绍自己近年来创作的交响音乐作品的录音，约近40部。

曲目为：

叙事曲《乌江恨》（杨立青），幻想曲《山鬼》（钟信明）组曲《魂》（奚其明），《哈萨克印象》（孙亦林），小提琴协奏曲《聊斋印象》（李晓琦），《中国儿童玩具组曲》（王义平），交响诗《帕米尔之歌》（石夫），室内乐《天籁》（何训田），舞蹈诗音乐《日》（高为杰），音画《云南民歌印象》、幻想小品《翔》及《新疆之旅第一组曲》（宗江），音乐会序曲《思》（刘锡津），音诗两首——“动”、“吟”，组曲《太行山印象》中的《古碑》（王西麟），《边寨音画》（徐振民），交响诗《江吟》（李忠勇），音画《瀑布》（施万春），钢琴与乐队《梅花新咏》（张肖虎），弦乐、钢琴与女高音《归去来辞》、弦乐合奏《空弦与联想》(金复载)，套曲——蒙古德伯瑟第二部《古战场》(辛沪光)，法国号与混合室内乐队《幻想土风纪》(郭洪钧)，戏剧交响音乐《热巴情序幕曲》、《热巴迴旋舞曲》、双筝与交响乐队《迴旋协奏曲》(王树)，组曲《简乐四章》（赵晓生），交响诗《满江红》（张小夫），小提琴与乐队《幻想曲》（高松华)，《第六交响曲》（郭祖荣)，《第一交响曲》（朱践耳），《第一钢琴协奏曲》（丁善德），《双簧管协奏曲》（陈钢），《第一交响曲——弧线》（许舒亚），《第一交响曲——地平线》（叶小钢），《第一交响曲》（瞿小松），《乐队与三种音色的间奏》（谭盾）等。这丰富的曲目，集中展现了全国第一届交响音乐作品评奖活动以来这个创作领域的新收获。

会议的主要议题是作曲家们交流创作经验，并就当前交响音乐创作中共同关心的问题热情诚恳、坦率地交换了意见。这些意见，无论是谈作品思想性与技巧性的关系，还是谈旋律、谈结构、谈音响的可听性，大都与近年来我国青年作曲家的被称之为“新潮”的创作实践相关联。这是一个相当敏感的问题，在1987年音乐界的许多聚会中对这个问题都有所涉及。如，1月，中央音乐学院召开“我国现代的音乐创作之路究竟怎么走”的讨论；5

月，中国音协纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表45周年的座谈；8月，《文艺报》举行以“对新时期音乐创作形势如何估计”为题的座谈；10月，江阴“中国当代音乐研讨会”，等。足可见这个问题是我国当前音乐生活中一个引人注目的焦点。在这次会议上，许多中老年作曲家发言热情地肯定了青年作曲家勇于探索创新的开拓进取精神，高度评价他们的成绩和贡献，并对他们今后的发展寄予了厚望。同时，一部分代表指出他们有的作品过多考虑技法的新奇，而忽视音乐内容的深刻；紧张刺耳的音响用得太多、太密，超过了人们正常的审美承受力；许多作品不注重塑造美的旋律，患有“旋律萎缩症”，使音乐失去了动人的力量；还有些作品结构松散，不精练，等等。这些表现在交响乐作品中的问题，在整个器乐创作领域也带有共性。

此外，会议的许多发言还反映了交响音乐作品演奏难和出版难的问题，吁请有关部门在经济上和演出制度上对交响乐新作给予切实的支持，并希望国家早日颁布版权法，以维护作曲家的正当权益。

关于“交响乐创作研讨会”的详细材料，可参见魏廷格《“中国交响乐创作研讨会”综述》（《音乐研究》87年4期）、叶纯之《回顾以往，放眼未来》（《中国音乐学》87年4期），卞祖善《对当前交响乐创作的一些看法》（《中央音乐学院学报》87年3期），舒泽池《迎接中国交响乐的春天》（《人民音乐》87年6期），罗忠镕《在交响音乐研讨会上的发言》（《人民音乐》87年7期），杨立青《由“补课”说开去》（《人民音乐》87年8期），王西麟《“九年”与“九十年”的思考》（《人民音乐》87年6期）等文章。毫无疑意，这次研讨会，作为1987年交响音乐创作领域的重要事件，将对今后我国交响音乐的发展产生积极的影响。

在记述一年来我国交响乐创作取得成绩的同时，也不能不看到它面临的困难。首先是由于缺乏财力支持，新作品难以得到试奏和出版的机会。作曲家为写作交响音乐付出了艰辛的劳动，却

见不到社会和经济两方面的效益，从而影响了作曲家的创作积极性，使部分作曲家不得不将许多精力转入通俗音乐的写作。再加上一批活跃的青年作曲家在86——87年相继出国深造，也减弱了国内交响乐的创作力量。对这两个问题(主要是前者)，不少有志于发展中国交响音乐的人士在不同的场合曾表示了他们的忧虑。新年伊始，报载新西兰LU集团有限公司1988年1月5日在北京宣布，将对中国青年交响乐团进行长期的经济资助，以促进中国交响音乐事业的繁荣。这项资助虽然是对一个交响乐团的扶持，但不能说与新作品演奏机会的增多无关。此外，笔者最近获悉，1987年有几位重要的交响音乐作曲家在年内已经完成了几部新的作品，正在争取近期内推出与听众见面。我完全相信，在下一年度的《年鉴》中，我国交响音乐创作的发展将会有更丰富的记述内容。

清静的一年

——1987年歌曲概观

梁茂春

1987年不妨称之为"通俗歌曲年"。通俗歌曲趁着1986年掀起的潮头，在1987年获得了更大的发展。《世界需要热心肠》、《绿叶对根的情意》、《小小的我》、《信天游》、《战地迪斯科》等广泛流传的通俗歌曲，几乎压倒了其他体裁的歌曲。

然而《中国音乐年鉴》编辑部给我的题目是："除了通俗歌曲之外的一切歌曲综述"。于是我写下了《清静的一年》这个比较丧气的题目。歌曲事业是最不喜欢冷清和平静的。但是"清静"却是1987年歌曲发展（当然：除了通俗歌曲之外）的显著特点。

（一）抒情歌曲创作

擅长创作抒情歌曲的作曲家施光南在1987年又有新作涌现，如《奉献给亲爱的祖国》（万磊峰词）、《是母亲给我》（晓光词）、《麦稍黄》（李如会词）、《多么美》（戴富荣词）、《如果我牺牲在战场》（胡强词）等。施光南的抒情歌曲保持了他题材广泛、风格多样、情感真挚、表现细腻的艺术特点。《奉献给亲爱的祖国》和《麦稍黄》采用了民歌风格的音调来表达新的时代感情，《是母亲给我》和《多么美》接近于通俗歌曲形式。

《如果我牺牲在战场》融汇了抒情歌曲和进行曲两种体裁，是一首抒情性的进行曲，作品虽然写的是军人的牺牲精神，但它强调了乐观的、豪壮的英雄主义气概，不同于当前普遍的“柔情军歌”的某些气质。1987年11月在武汉市举行了“施光南声乐作品音乐会”，演唱了他近年来创作的歌曲作品。

王酩这一年中重要的抒情歌曲有《春天的钟》(苏叔阳词)、《分手总有相逢的时候》(凯传词)等。谷建芬创作了《马兰草》(乔羽词)、《遥远的村庄》(王健词)等。他们的作品都在继续寻求抒情歌曲与通俗歌曲相结合的路子，并取得了成就。

1987年王立平是以电视连续剧《红楼梦》中的十余首歌曲奉献给听众的，《枉凝眉》、《红豆词》、《晴雯歌》(均曹雪芹词)等随着电视剧的播放而传遍千家万户。这些音乐具有中国古典艺术的典雅之美，同时又不受某一戏曲或某一民歌的直接影响，力求深刻表达《红楼梦》的悲怨和感慨。《红楼梦》的音乐代表着王立平的音乐创作登上了一级新的台阶。

部队作曲家铁源在1987年谱写了《我的小太阳》(石祥词，与《十五的月亮》、《望星空》组成日、月、星三部曲)、《永久的纪念》(赵严华词)、《边关雪》(陈念祖词)、《三江口》(邢籁词)等抒情歌曲。《永久的纪念》在作战士抒情歌曲与通俗歌曲相结合的尝试，《三江口》吸取东北汉族、赫哲族的粗犷的劳动呼声入歌。由此可见作曲家在力图突破他原有的风格框子，努力扩大歌曲的艺术表现力。

1987年抒情歌曲创作的显著艺术倾向，是抒情歌曲向通俗歌曲靠拢，以致有些作品很难区分它是属于抒情歌曲，还是属于通俗歌曲。上面提到的很多作品都有这个特点，类似的作品还有陆在易的《故乡茉莉花》(宋克宁词)、莫索的《早晨的歌》(朱文洲词)、刘青的《为了明天》(萧纬、丛者甲词)、奚其明的《我是一片云》(琼瑶词)、张卓娅的《默契》(向彤编词)、士心的《你会爱上它》(晓光词)等等。

（二）集团性群众歌曲

我在1986年底曾发表过一篇题为《时代需要雄壮美——有感于进行曲的沉寂》的音乐随笔（发表于1986年12月20日《人民日报》），文中指出："纵观新时期十年歌曲的发展轨迹，有一个明显的现象，这就是进行曲的沉寂，十年中几乎没有产生过具有突破意义的雄壮的进行曲"。1987年在这方面继续保持着平静和沉寂。我多方寻找，觉得还是应该提几首进行曲作品。瞿希贤创作了《让世界更光明》这首写给煤矿工人的进行曲。郑秋枫谱写了《中华之光》（第六届全国运动会会歌，瞿琮词）和《祖国，请你检阅》（瞿琮词）等。各地歌刊在1987年内都发表了不少进行曲作品，但仍缺乏具有突破意义的雄壮的进行曲。

1987年内，上海职工群众中的"班组之声"演唱活动得到进一步的开展，这可以说是职工文化生活中的一种较好的形式。在活跃的班组歌咏活动中，涌现了一些职工业余创作的歌曲，如《中国纺织工人之歌》（上海纺织艺术团词，辛路、徐中尉曲）、《这里充满情和爱》（王铭辉词，李春生曲）等。"班组之声"歌咏活动丰富了班组的文化生活，促进了班组的精神文明建设，这项活动受到了群众、企业家和音乐家的重视。

我国的业余歌曲创作队伍曾是音乐创作园地的一支重要力量，业余歌曲创作活动近年来又开始活跃起来了。1987年10月由文化部社会文化局、中国音协《歌曲》编辑部共同举办了"全国业余歌曲创作与辅导讲习会"，与会代表交流了业余歌曲创作的体会和开展业余歌曲创作的经验，这对今后壮大业余歌曲创作力量和提高业余创作的水平将起到一定的推动作用。

（三）军旅歌曲

1987年是建军六十周年，为此举行了第五届全军文艺会演。

产生了许多不同题材和形式的军旅歌曲。但创作新时代的队列歌曲的重重困惑仍时时缠绕着军队的作曲家群。

不能否认，八十年代以来产生的获得流传的军事题材的歌曲大多是表现离情别绪、带有悲剧色彩、风格偏于阴柔的作品，并且出现了“柔情军歌”这一新名词。最大的困惑在于：如何准确而生动地刻划八十年代的战士形象？如何深刻地表现当代军人的情怀和理想？

解放军某部连队的两位基层干部徐文和其富投书《人民音乐》，他们认为当前“军事题材的歌曲有些比例失调，与沸腾的军营生活、当前的四化建设、改革的浪潮有点不相适应。抒情、缠绵、软化、女性化的多，而那种震憾人心、惊心动魄、刚强雄健、史诗性的少……我们更迫切需要歌颂前方、描写我们战斗生活的队列歌曲，军人要有军人的阳刚之美。”（见《人民音乐》1987年8月号《军人要有阳刚之美》一文），同期《人民音乐》还发表了齐从容的文章，提出了他对当前军歌创作的思索，指出“我们不能停留在‘开着飞机火箭炮，唱的是民歌小调’的水平上”。

军队的作曲家们在1987年内都创作了不少队列歌曲，但很少有能流传开的。比较起来，吴崇生创作的《合成军兵团进行曲》（王晓岭词），印青的《当兵的历史》（李峰词），羊鸣的《蓝天长城》（剑兵词）、徐锡宜的《军旗进行曲》（李幼容词）、晓耕的《女兵进行曲》（孙中明词）比较出色。

中国人民解放军总政文化部为了推动军队的群众性歌咏活动，曾号召全军开展写团歌、唱团歌的活动，目前这项活动已在全军开展起来，产生了大量的团、队、校歌。这些歌曲大部分是战士们自己创作的，也有的是由部队作曲家创作的，涌现了一些质量较高的团队歌曲，如《测绘兵之歌》（晓河曲，王智理、戴述国词），《戈壁雪原通信兵之歌》（安军曲，马程、汪虓词）等。当然，这些歌曲主要是在本部队、本兵种战士中传唱。

军旅抒情歌曲创作仍在发展中，第一节“抒情歌曲创作”中

提到的铁源谱写的《永久的纪念》、《我的小太阳》等都是影响较广的抒情军歌，此外如《我这样想》（楚兴元曲，晨枫词）、《想给边防军写封信》（钊邦曲、瞿琮词）等也是受到欢迎的作品。

总之，如何创作好今天的队列歌曲，是横在每一位部队作曲家面前的重大问题。1987年4月《解放军歌曲》编辑部召开了“军事题材歌曲创作研讨会”，重点研讨的也正是这个问题。

1987年有几位部队作曲家分别举办了个人作品音乐会。年初在乌鲁木齐举行了老作曲家“王洛宾作品音乐会”，3月在石家庄举办了“唐诃作品音乐会”，6月在成都举行了“罗念一作品音乐会”，10月北京举行了“田歌作品音乐会”。这几场音乐会反映了这几位成就卓著的军旅作曲家数十年来的创作成就。

军队作曲家的大型声乐作品留待下面专节论述。

（四）艺术歌曲

以往我们较少对“艺术歌曲”这一独特的声乐体裁加以关注，虽然有象丁善德、罗忠镕、黎英海、尚德义、施光南等作曲家在不断创作一些艺术歌曲，但作品数量较少，理论上也很少加以研究，以至长期以来我国艺术歌曲创作处于很不景气的状态，因而不能满足听众对歌曲的多层次的需求。

1987年中国音协《音乐创作》编辑部举办了一次艺术歌曲（独唱作品）的征稿评奖活动，这是我国建国以来首次举办这样的评奖。评选结果，有徐纪星作曲的《徐志摩诗三首》、金平的《雪花的快乐》（徐志摩词）等24首作品获奖。这次评奖活动对于艺术歌曲创作无疑是一种推动力。杨捷的论文《我国艺术歌曲的新收获》（载《人民音乐》1987年第7期）对这次活动进行了评论，并对艺术歌曲的音乐特点进行了一些理论探讨。

我国作曲家在创作实践中经常探索艺术歌曲与抒情歌曲或通俗歌曲相交融、相结合的路子，如施光南、谷建芬、王立平、陆在易等人的一些作品。我觉得这是一条切实可行的发展中国艺术歌曲的路子。施光南在1987年创作的《我的思念有谁知道》（张士燮词）、《盼月圆》（金波词）也都是较有影响的艺术歌曲。

老作曲家洛宾继他在1986年出版了艺术歌曲集《在那遥远的地方》之后，1987年又出版了艺术歌曲集《丝路情歌》（均新疆人民出版社）。这是两册洋溢着新疆情趣、充满着西部风貌的歌曲集，这里凝结着作曲家半个世纪以来对新疆各族民间音乐的追求。1987年内还出版了陆华柏、黎英海等人的艺术歌曲选集。

（五）儿童歌曲

1987年内儿童音乐有如下几项重要的活动：5月份在北京召开了“儿童队列歌曲、农村歌曲研讨会”，同时还成立了“全国儿童音乐学会”，（李群任会长、周巍峙、瞿希贤任名誉会长）8月份在上海举办了“国际儿童音乐舞蹈交流演出”。这些活动鼓励和推动了广大词曲作家为孩子们创作更加丰富多彩的儿童音乐作品，以适应广大儿童对音乐的渴求。

儿童歌曲创作方面，瞿希贤创作的幼儿表演唱《找馍馍》（葛翠琳词）富于幼儿的特点，采用口语化的歌词和曲调，词曲结合得比较巧妙。杨春华词曲的《王小牛转变了》是一首具有民族风格的男童声表演唱。姚恒璐作曲的《邮票幻想曲》（任卫新词）是一首手法比较丰富的童声合唱曲。李群创作的《小猴子摘桃子》（罗晓航词）探索了儿童诙谐歌曲和叙事歌曲的写法。汪玲作曲的幼儿歌曲《两只小象》（常瑞词）形象比较生动。

在北京的《儿童音乐》和上海的《多来咪》（原名《儿童歌声》）等儿童音乐刊物上，时而开辟“孩子的作品”专栏，刊登

儿童自己的创作，这是一种鼓励儿童创作的好方法，可惜的是这一专栏没能经常见到。

1987年间上海文艺出版社出版了张文纲少年儿童歌曲选《我们的田野》，广州新世纪出版社出版了颂今少年儿童歌曲集《神奇的多来咪》，云南少年儿童出版社出版了艾品儿童歌曲集《美丽南疆我的家》。7月在香港举行了儿童歌曲作曲家“宋军作品音乐会”。

（六）大型合唱作品

大型声乐作品在这平静的一年中显得更为沉寂。由于经济规律发生作用，大合唱的创作、排练和演出变得更加困难。

全国第五届音乐作品（合唱）评奖是1986年底揭晓的，共有24部大、中、小型合唱获奖。这一活动推动了一下合唱事业。上半年在北京举办了“田丰合唱作品音乐会”和“瞿希贤合唱作品音乐会。”

1987年的大型声乐作品新作大多产生于部队作曲家群，他们为了迎接建军六十周年和第五届全军文艺会演而创作了一批大合唱、组歌和声乐套曲，如由生茂、云飞、竹林作曲，晓岭、刘薇写词的合唱组曲《战地之光》，以歌声与舞蹈、灯光相配合的艺术形式，反映了前线战士的思想和生活，充满着战地的诗情与哲理。王路明、关序、王书礼作曲，王晓岭、刘薇写词的合唱《红船》歌颂了中国革命的艰难历程。郑秋枫作曲，瞿琮写词的声乐叙事曲《船长》采用歌曲与说唱相结合方法，刻划了引导巨轮胜利前进的船长的形象。部队作曲家还创作了声乐套曲《士兵随想曲》、《战士与母亲》及大型组歌《将军、大兵、人民——千里挺进大别山之歌》等作品。

此外值得提到的合唱作品还有王酩创作的《草图三首》，宗江的合唱套曲《人生乐章》，贾达群的无伴奏合唱组曲《三种气

质》。这些作品对合唱创作的新技法进行了一些有意义的探索。

（七）歌曲理论与评奖

1986年由于召开了大连“全国歌曲创作研讨会”，歌曲创作理论活跃了一阵，至1987年又复归于平静和冷清。

我在1986年9月28日的《光明日报》上发表了《歌曲〈十五的月亮〉的不足及其他》一文，分析了《十五的月亮》的成功之处和不足之处，续而引起了一场全国性的讨论，这场讨论延续到1987年上半年，全国各地报刊发表了数十篇观点不一的文章。《北京音乐报》开辟专栏展开了讨论。《人民音乐》在1987年第4期发表《关于歌曲〈十五的月亮〉的讨论》综述，《中国文化报》1987年1月25日发表了关于这次讨论的综合报导。但这次讨论总的来说有点虎头蛇尾，不了了之。

西安《音乐天地》月刊社在1987年2月举行了“抒情歌曲创作出新问题讨论会”，这次会议就《十五的月亮》等歌曲的“时代音调”问题发表了不同的意见，讨论的发言摘要发表在《音乐天地》1987年第五期上。

但总的来说，1987年缺乏有理论深度和独到见解的歌曲评论文章。1987年内重要的歌曲创作评奖活动有下列几项：

1987年3月，由贵州人民广播电台、《歌曲》编辑部等单位联合举办的“杜鹃奖”征歌活动揭晓，有《大海和白云》（吴崇生曲，姚辉云词）、《啊，中国的土地》（陶思耀曲，孙中明词）、《太阳、地球你和我》（何健东曲，郑南词）等25首歌曲获奖。

4月，由中国音协创作委员会、《农民日报》等单位发起的“沙松杯”全国首届农村歌曲有奖征集活动揭晓，有《金风吹来的时候》（马俊英曲、任卫新词）、《绿荫里有我的小山庄》（莎光曲，赵越词）等48首歌曲获奖。

由中央人民广播电台发起主办的“1987年全国广播新歌”征集评奖活动，于1988年初揭晓，有《祖国，我的太阳》（徐东蔚曲，吴善翎词）、《生命的意义》（阎冬林曲，汪沉词）等21首歌曲获奖。

类似的评奖活动还可以列举多种，这类活动看似热闹，但对改变歌曲创作的贫乏面貌不能起到根本的作用。

分述了上列1987年歌曲的七个问题以后，再回到“清静的一年”这个题目上来。1987年歌曲创作的事例不少，但突破不大，杰作不多。冷清、平静的局面必须打破，我们寄希望于来年。

积累与创新

——1987年歌剧文化活动简述和刍议

焦　杰

（一）

新时期的歌剧艺术，在反思、实践中探索前进。在前进的过程中，人们似乎愈来愈清醒地意识到，要振兴歌剧，必须首先得创造一个能使歌剧繁荣发展的良好的生态环境。显然，这种环境不能靠坐等和空论，也不能靠天命，更不能靠扯皮，而要靠文化艺术事业有关的领导方面和专业团体，音乐戏剧教育和信息传播机构等多方面的关怀、支持，通过歌剧工作者的团结进取，艰苦努力和创造性劳动成果的不断积累，才能逐步形成。要活动，要实践。在活动中积累，在积累的相应高度上继续活动，从而形成真正的良性循环和繁荣格局。

任何个人和群体，不从事艰苦、扎实、长期的积累活动，没有文化积累上的高度、深度，都不可能出现划时代的巨著和震古烁今的壮举。这是一个很浅显的道理，然而，人们又往往不太重视那长期进行着点点滴滴积累活动的人以及那“涓涓细流”的价值。《原野》的作曲家金湘，《深宫欲海》的作曲家刘振球，都是下过长期积累功夫的人，《仰天长啸》的作曲家肖白同志，为写此剧几乎进行了约30年的酝酿和积累。从歌剧文化作为一种民族

的社会文化整体结构的组成部份来看，它的过去、现在和将来，都是由多侧面、多层次、多系列的实体进行联系，形成有效机制，铸成的合力，并在健康的文化积累的基础上运动着、发展着。一旦这种机制遭到破坏（如十年动乱时那样），积累中断，那就意味着恶性势态的到来，甚致会面临悲惨的遭遇和悲剧的结局。

只有重视积累、重视多侧面的积累、爱护良性循环式的积累，才能在积累的基础上创新、突破。从这样的审视角度看1987年的歌剧文化现象，笔者认为就有不少活动和事情值得加以记述和议论。但由于信息和材料的局限，挂一漏万就在所难免了。

（二）

1987年5月8日、9日，中央歌剧院与美国奥尼尔戏剧中心在北京天桥剧场和民族宫剧场演出了美国音乐剧《乐器推销员》和《异想天开》。之后，《异想天开》又到南京、上海、杭州等地巡回演出，这是美国音乐剧在中国的首次演出，都很成功，反应强烈。5月14日，中国歌剧研究会与中国戏剧家协会，中国音乐家协会及中央歌剧院联合举行了座谈会，《异想天开》在上海演出期间，上海音协和剧协也联合举行了座谈会。到会专家们热烈发言，议论都有相当深度。

近六、七年，歌剧界、戏剧界都比较关注美国音乐剧的发展情况，不少人还进行了中国音乐剧创作实践和理论探讨。人们自然希望在中国歌剧舞台上能亲自耳闻目睹美国音乐剧的“庐山真面目”，这两部有一定代表性的戏的演出，可以说实现了人们翘首以待的愿望。对此人们得到的启迪是多方面的，在讨论中涉及到音乐剧的音乐戏剧形态特点，音乐剧的体裁形式与现实生活，时代审美意识及当代观众审美心理的关系，音乐剧与opera的异同，进而联系到中国民族音乐剧创作中如何进行历史的、现实的、艺术的审美的观照和把握的问题，也谈及舞台形象组合等创作技艺上的

问题。通过观摩和讨论，大家的音乐剧的创作思维更活跃了，对中国音乐剧的发展更有信心了，也坚定了中国音乐剧应该大力发展的信念。这种感觉和看法，大家基本上是一致的，但是对“音乐剧是中国歌剧的唯一出路”之说，则有不同看法，认为这也是一种走窄路子的主张，不够全面。看来，这种分歧，一时难以消除。

创作中国的音乐剧这一想法和实践，约有六、七年之久了，其中已经有过如《芳草心》、《公寓13号》、《海峡之花》、《台湾舞女》、《时髦青年与怪味鸡》、《花店》、《小巷歌声》等等近似通俗性音乐剧样式的作品问世，其中有的演出后，颇受好评和欢迎。1987年首演的歌剧中也有五、六部近似音乐剧编写方法和风格的剧目，如《特区回旋曲》、《椰岛之恋》、《水乡浪漫曲》等等，这些实践无疑都为中国音乐剧的形成积累了有益的经验和教训。但中国音乐剧要真正形成一种格局和大气候，看来还有一段不短的路程要走。我们各方面的积累还不够宽厚，同时，我们仍处于现代化文化创造和传统文化之间，处在当代审美意识和传统审美定势之间的相互撞击之中，踌躇、徘徊，进进退退的游荡之势在所难免。不经过一个较充份的实践进程，缺少较深厚的文化积累和较完整的历史性筛选工序，一种新艺术品种的形态是不可能在较广阔的范围内，形成相对稳定的格局，也难以出现成熟的作品。这一点，中国的opera和中国的音乐剧基本上面临着共同的境况。在当今人们的审美理想中，已反映出对一种与当代现实生活更亲近，能迅速、灵敏地满足广大人民的喜闻乐见的审美愉悦性需求的音乐剧种的追求，这一剧种自然要求具有通俗性、民间性、讽喻性（喜剧性），抒情性和哲理性相结合的特点，它能综合更多因素、手段，创造出人们既熟悉，又新颖的时代音乐剧，看来这一追求是完全正当、可能和现实的。然而，音乐剧的路子，也应是宽广的，形态也应该是多样式、多色彩、多格调的，但必须有其独特的个性；另外，它和正歌剧、史诗性大歌剧之间，也并不是那种你走你的阳关道，我过我的独木桥，井水不犯

河水，相离、相悖、背道而驰的关系。

（三）

1987年的中外歌剧文化交流活动，对我国歌剧生活、歌剧创作、演出以及理论探讨起着一定积极作用的，还有以下几个项目。

（1）1987年3月，美国旧金山歌剧院，作为友好城市的使者访问上海，与上海歌剧院合作演出了普契尼的著名歌剧《艺术家的生涯》，双方对这次合作甚感满意。不久，就由中央歌剧院和上海歌剧院共同组成“中国歌剧交流小组”，赴美国加洲北岭大学合演《艺术家的生涯》，同年6月，在上海首届国际艺术节上，又由北岭大学和上海歌剧院再次合作，献演了这部歌剧。一年之中，三度合作上演同一剧目，双方艺术家在反复实践中相互学习，取长补短，并在两地实行中、意两种语言的混合式演出，取得了经验。这对我国歌剧演员今后进入国际歌剧舞台创造角色（古典著名歌剧）的活动是有益的。

（2）日本国际音协青年访华团，在上海演出的大型科幻歌剧《新宇宙传说——魔笛》，是一次别开生面，标新立异的舞台创作演出活动。它基本上运用了莫扎特原剧的音乐，但将人物和事件日本化和现代化了。类似这种作法，在东、西欧一些国家已多有赏试。观众、特别是专业观众，对此看法不一。在上海，戏剧界和音乐界对这台演出，看法上也有分歧。笔者认为，这场歌剧对拓宽歌剧舞台二度创作的思路，以及推进音乐戏剧美学的探索活动，都是有启迪作用的。当然要回答由这台演出所提出的社会学、心理学、观众学和美学上的问题，并非轻而易举之事。

（3）1987年9月下旬，上海歌剧院演出了莫扎特歌剧《女人心》，这部目前已成为世界上演出率最高的十大歌剧之一的古典代表作在上海的首演，引起音乐戏剧界和外国来沪旅游者很高的兴趣和关注。上海音协为此举行了座谈会，会上除充分肯定上

海歌剧院为演出所作的种种努力外，集中探讨了如何将世界名著搬上中国舞台的问题。导演为了使当代中国人能对这部早在1789年诞生在欧洲的歌剧顺畅、亲切地进行审美观赏，对原剧长度进行了压缩，并将剧中角色费兰多和古列姆装扮的医生改为气功师，这一作法引起了观众承受心理上的几种不同反响。导演和赞赏者认为，这是在保留原作精神与精萃的基础上将当代意识渗透于舞台上所进行的民族化的有效探索；反对者认为，这种作法不可取，演出应忠实于原著的舞台规定。《女人心》的舞台处理确实引出了一个重要的问题；如何从当代观众心理、艺术欣赏水平、民族审美定势出发，运用新的艺术构思，使演出与观众的距离缩短，既富时代感，又易于被人接受，从而使作家——作品——观众之间共同构成的三维空间审美系统，运转得更活跃、更加理想。这是一个有意义的想法和尝试，这一现象和上面所谈的《魔笛》演出中的问题，有着共同的艺术理论和美学思想方面的内涵。譬如涉及再创作中导演、指挥、演员的主体意识发挥的可能程度和极限问题等，这些问题的进一步探讨，将有助于解决我国歌剧演出活动的深层意蕴开拓和创造意识发挥的问题。

（4）电影《茶花女》1987年在北京、上海等地公演，特别在北京，受到极为热烈欢迎，据说在首都电影院共放映了207场，共约20万人次观赏了这部由当代男高音演唱大师多明戈等主演的美国歌剧艺术片。这件事，可以充分说明群众能够而且渴望得到对艺术质量高的歌剧的欣赏，以满足他们较高层次的音乐戏剧性审美享受的需求。这对某些“歌剧无人要看，无人爱听”的片面观点是个有力的驳斥。实际情况正是：当代中国人需要歌剧，然而，需要的是艺术上、意蕴上质量高的歌剧。另外，在歌剧文化的普及工作中，不要忽视、轻视电影、电视这些当代最具有群众性的传播工具。中央和上海电视台、电台在这方面曾作过一些有成效的工作，但还不够理想。今后，应设法搞得更多一点，更活跃一点，形式更丰富一点，我想，只要进一步加以重视，是会办

得更出色些的。

（5）辽宁歌剧院用中文首演雷哈尔·弗伦茨的轻歌剧《快乐寡妇》成功，并受到匈牙利文教部授予的奖状。这一作法，使我想起，如果有朝一日，一部中国的歌剧如被外国歌剧院译演成功，我国文化部门也作出类似的反应，这将不失为明智之举，因为它适应并能推动当代文化交流，也会激励我国歌剧工作者为创作出走向世界歌剧之林的力作而奋进的精神。

（6）法国作曲家古诺的著名歌剧《浮士德》中译本（孙慧双译配）已由北京国际文化出版公司出版。过去，人民音乐出版社等出版单位仅出过总共约十几部歌剧名著的脚本，出版过“茶花女》和《被出卖的新嫁娘》的中译本钢琴伴奏谱。据说，过去中央歌剧院曾经组织翻译的著名外国歌剧剧本约有40多部，长期来都无法出版，而广大音乐戏剧工作者和文学爱好者都很需要这种系列性的剧本。又据中国歌剧研究会的“中国歌剧通讯”报道，编写《中国歌剧故事集》的工作已经基本完成，但至今也未能出版发行。其实这一工作对于歌剧文化的发展来说，是相当重要的。

（7）由作曲家吕远编剧、作曲的四幕六场歌剧《歌仙——小野小町》，1987年10月、11月间先后在北京、大阪等地公演。此次演出是由中国国际文化交流中心和日本社会文化协会共同倡导举办的活动——以一部歌剧为中心，以日本民间美丽传说作为题材依据，由中国作曲家谱写，又由中日两国表演艺术家亲密合作，同台演出。同时，以在两国歌剧舞台先后上演的方式，达到中日两国民间文化交流和两国音乐戏剧工作者之间增强了解的目的，这确实是个很有意义的成功尝试。以外国历史生活为题材进行歌剧创作一事，对我们来说还是一个新课题，经验还不够多，因此，《歌仙》的创作和演出，无疑在这方面作了重要的有价值的积累。

（四）

1987年中国歌剧创作首演的剧目约有10部。其中正歌剧型的有，《原野》、《深宫欲海》（上海修改本）、《仰天长啸》、《雷雨》（部分）等；通俗性歌剧、音乐剧等轻歌剧型的有：《特区回旋曲》、《歌仙》、《椰岛之恋》、《水乡浪漫曲》等。

在“中国首届艺术节”上演的《原野》、《深宫欲海》，在哈尔滨上演的《仰天长啸》，显示了我国歌剧创作正向着新的高度迈进的势态，因此引起了音乐戏剧界，和文化界的极大关注。报刊杂志对此发表了不少评论和研讨文章。本文限于篇幅，不作一一叙述，只想就带有突破性的成就方面，作一简要述评。

当前，不少有志于歌剧创作的作曲家、戏剧文学家，从中国歌剧发展演进的历史轨迹中，从新时期审美意识的变化把握中，从对歌剧本体的艺术规律、美学特质的领悟中，升腾起一种追索当代中国opera美学指向和型态建构的强烈愿望。当然这种创作正歌剧的审美理想，在以往的《护花神》、《伤逝》等剧中已有强烈的显示。虽然这两部戏当时未能从理论上加以系统的分析归纳，然而它却为人们提供了可贵的、正、反面的经验与教训。

大致说来，这种抒情性悲剧、史诗性大歌剧，由于艺术意蕴的深厚、音乐戏剧上的立体化、交响化，音乐的贯穿发展等美学要求较难把握和实现，它应属于歌剧家族中高层次的成员。因此这类新作的出现，即使在世界范围内，也是比较难，比较少的。

《原野》——抒情性、心理性悲剧；《仰天长啸》——史诗性、悲剧性大歌剧，在80年代的中国歌剧舞台上出现了。它们各以自己独特的面貌在一定程度上标志着当前我国歌剧文化（以创作演出为主体）积累的高度。

似乎有以下四点能够说明这两部戏的歌剧思维——歌剧艺术构思的特殊规律——上的探索成就。

（1）在音乐的贯穿性发展方面写得比较顺畅、生动。音乐线索和戏剧线索交织得比较有机、紧密。宣叙调、咏叙调与咏叹调、重唱、合唱之间在大面积块状结构上，基本消除了长段的对话、对白，突破了过去我国歌剧那种以歌谣、歌曲联缀为主的模式，各种因素的衔接、渗透、过渡都比较自然、有机，某些过去存在的生硬现象已有所克服，从而较好地解决了在宣叙调音乐中的语意、语音、语调和情素、情感、情调的综合信息传感效应上的矛盾。其中许多技法运用得当，效果甚佳。如朗诵中有歌唱，歌唱中有朗诵，重唱时，朗诵与歌唱并置，朗诵在乐队背景中进行等等。这方面的突破，体现了在这种歌剧中，解决音乐与戏剧二条线索之间进行水乳交融的可能性和现实性。因此，这种以音乐线索贯穿发展为主的风格逻辑，对我国的听众、观众来说也是能够接受和认同的。这是一个很大的进展和突破，对今后我国歌剧创作具有重要作用。

（2）乐队音乐发挥得比较正常。运动性、色彩性、气势性、描绘性、前景性和背景性等合力性功能较强，并已成为音乐戏剧"织体流"中重要的角色。这一新的高度非常重要，我感到二位作曲家在驾御交响乐的写作方面是下过相当功夫的，因而才可能比较得心应手地实现自己的构思。不然我们很难想象，一个在交响乐写作上缺乏功力的人，能够写好此种类型的歌剧。

（3）有调性、多调性的灵活运用。无论是纵向的非常规排列，还是横向的节奏交错组合等手法，都是为了建构与戏剧动作系列相适应的载体而服务的。在这方面《原野》尤为突出，对这些手法的运用，人们并不觉得怪异、别扭，相反还是一种对音乐戏剧性力度、强度造成的新颖刺激的审美享受。手段为目的服务，愈丰富、愈恰当就愈好。但如缺乏传统的和声，对位、配器、曲式这"四大件"的深厚基础，要想实现这种突破，取得艺术上的新成就，无疑是缘木求鱼。

（4）极点间的张力。音乐运行中的弹性、点、面、体在节奏运动贯穿线功能作用下形成基本稳定的大框架结构，使人们

在通体上感受上获得了音乐戏剧结构整体美的满足。长期来，我国不少作曲家追求的如何在音乐逻辑和戏剧逻辑统一的基础上来建立音乐戏剧性形象系列，展示作品的精神意向和艺术境界这一审美理想得到了一定的实现。尽管这是初步的，但属于质的飞跃，非常可贵！

（5）将音乐的弹力——张力结构运动的动力和轴心牢牢地扎根于戏剧冲突焦点的"结"的形成和爆发的需要上。没有弹性要形成张力很困难，没有张力而形成的指向，弹性处理往往也会失去依据。如何揭示各种反差呢？反差在于形成各种弹力——张力场时的比重如何掌握，这关系到戏剧情节运动，矛盾冲突焦点的构造问题。如：揭示虎子和焦母、焦大星的性格反差的音乐，如果缺少震撼心魄的力量，缺乏丰富的内涵，总之，缺乏弹力——张力场的功能，那么这部歌剧的动力，也就是说以音乐确定的动力就将丧失掉，因此人们为什么对仇虎与焦母的二重唱，与焦母、金子的三重唱；仇虎与焦大星和金子的三重唱，评价那么高，我看，原因就在这里。

《仰天长啸》中岳飞与宋帝、秦桧之间的矛盾冲突，通过何种音乐戏剧场面去"结"，看来也是一个关键问题，"结"得是否有力，是关系到这部戏的基本动力问题。在展示岳飞高昂的抗金激情和遭到毁灭性打击之后的无限惆怅，无比哀伤，深悟后的感慨万端，俯视人间，到处是昏君奸相，豺狼当道，恶势猖獗，丧权辱国所产生的大悲大愤的阻塞心胸，迎着满天大雪，仰天长啸，发出天日昭昭，天日昭昭那惊天动地的悲苍的呼唤，总之岳飞心理的动荡，情感的大起大落，作曲家也正是通过第四场遗恨中原，第五场闯宫辞朝，第六场庐山月夜，第七场天日昭昭中所结构的弹性大，张力强的音乐戏剧场面揭示出来，富有浓烈的史诗性和悲剧意识。

这样概括这两部作品在歌剧思维上的突破，当然并不意味着它们已经是十全十美了，其中有些方面，还有不少值得下功夫的

地方。但新的物质上、精神上的积累，无疑给创作更加成熟的中国opera带来了希望，增强了信心。

（五）

1987年歌剧的理论探讨和创作评论活动特别活跃，这和1986年、1987年的创作繁荣有关。许多报刊都发表了颇有见解的文章，特别值得一提的是，许多从事歌剧创作的作曲家、剧本作家、导演、歌剧指挥家、舞台美术家、普通的演员、乐队队员、行政干部都参与了理论的研讨，写出了有血有肉、思路清晰的文章，这是一种非常可喜的现象；我国唯一的歌剧刊物《歌剧艺术》组织了大量反映我国几所歌剧院、团发展史、演出史的文章，为歌剧理论研究提供了系统的资料，这是很可贵的。歌剧理论的探讨，对新时期歌剧观念演变的哲学思考已渗透到具体作品的美学分析中，这一切都说明，我们开始注意"实践——理论——实践"。这一良性循环式的文化积累活动。这种良性循环实际上初步解决了只重理论，不接触实际，坐而论道的弊病，同时，也解决了那种只要实践，轻观理论的倾向。可见只有两者的相辅相成、有机结合、健康发展，以及歌剧事业管理体制上的有效改革，才能使经历过一系列曲折、坎坷道路的中国歌剧，走向真正的繁荣。

1987年的中国电影音乐

朱天纬

在进入对1987年中国电影音乐的研究与评述前，我先简短地援引电影局长滕进贤的一段文章，以期读者对这一年的电影创作与生产状况有一个概括的了解。

“1987年我国共生产故事影片140部，从思想性、艺术性、观赏性来衡量，我们认为质量较高的作品有三十余部，约占全年产量的1/4以上。质量较差或很差的约二十来部，数量亦不容忽视。其余七八十部为中间状态，这些影片中的多数，或在思想性或在艺术性方面确实力图有所追求，也取得了某些成就，但因各自不同的原因未能进入较高档次。”（中国电影：一九八七《当代电影》1988，2）

作为电影创作生产的一个重要部门的电影音乐，它的状况是与整个电影创作生产的状况不可分离的。1987年的电影音乐在总体上来说，继续呈现着“百花齐放”的局面，各种艺术观念，各种风格流派的作曲家，都力图在电影音乐创作中一显身手，有的成功，有的一般，而为数不少的质量不高的作品依然存在。特别由于电影音乐是电影综合艺术的一个组成部份。有的影片很好，音乐质量平平，有的电影音乐搞得不错，片子质量又不能令人满意，能够做到影片好，音乐好，特别是音乐写得好也用得好的影片，确实为数不多。

一、几部音乐比较好的影片

《山林中头一个女人》

由乔雪竹编剧、王君正导演的这部影片，是一部由内容到形式都女性气息十足的影片，但在女性的纤细与温婉的气质中，融入了山林的粗犷和冰雪的冷峻。

曾以交响音画《北方森林》而获得全国第一届音乐作品（交响乐）评奖优秀奖的青年作曲家张千一在这部影片的音乐创作中发挥了自已的所长，调动了对山林生活的感受和积累，特别是他对片中人物的理解与编导取得了一致。他写作的音乐主要运用了电子合成器，气质粗犷，音乐语言清新，而且具有浓重的感情色彩。其中大力神与小勃带相爱后对天盟誓的段落，单独听来并不使人感到特别光彩，而放在影片中与画面结合感人至深，不仅表达了对大力神这个敢于向命运和世俗观念挑战，并终于成了山林中头一个女人的女性由衷的歌颂，而且把她和小勃带的爱升华到了纯洁动人的境界。

这部影片的音乐不仅写作与运用精心，而且采用了立体声录音技术，在录音中采用了许多新方法，音质干净，声音饱满，观众在观看影片时可以听到音质音色具佳的音乐。

《芙蓉镇》

作曲家葛炎与导演谢晋近年来多次合作，《芙蓉镇》是他们合作的巨片力作。该片以芙蓉镇为背景，以胡玉音的命运为主线，深刻地反映了近几十年中国社会的政治生活。

这部影片的音乐始终紧密地结合着影片情节的开展和人物命运的发展，比较好地运用了湖南民歌和民间音乐，音乐语言亲切朴实，易于为观众理解和接受。

葛炎的电影音乐创作，历来比较注意音乐参加电影创作的功能；他的音乐始终紧紧围绕影片情节的开展，紧贴人物的感情，

而且讲究电影音乐进入影片时的综合处理，显示出他掌握电影音乐特殊艺术规律的深厚功力。

《月牙儿》

根据老舍同名小说改编的影片《月牙儿》中月蓉母女的经历和悲剧命运，是中国旧社会的一个缩影。它以严峻的，甚至是令人窒息的现实主义笔触，揭示了黑暗的社会对广大妇女的摧残与迫害。

女作曲家刘庄以她一贯的严肃创作态度为这部影片作曲，她主要采取了室内乐的形式，加之以一些音色柔和低沉的民族管乐器，音乐写作十分精心，感情深沉浓重，表达了作曲家对中国被压迫，妇女的深切同情，是本年度一部水平较高的作品。

《少爷的磨难》

吴贻弓与张建亚执导的《少爷的磨难》，是根据法国作家儒勒·凡尔纳的小说改编的，一些外籍演员在片中扮演了角色。

基于影片的内容和题材，瞿小松在为这部影片写作的音乐中，以作为世界文化代表的贝多芬的交响乐和作为中国文化代表的京剧音乐作为主要素材，用旋律对答的方式把这两者巧妙地融合在一起，使音乐在形式和内涵上都与影片很好地结合了起来。在配器上，特别突出了音色独特的中国吹奏乐器和打击乐器，在强调中外文化交融的同时，又特别强调这是发生在中国的一个关于中国人的命运和爱情，伦理和道德的故事。

这部影片音乐的主要成功之处在于音乐创作的构思。

《逃港者》

张良执导的影片《逃港者》从逃港者无法割断与家乡和亲人的亲情这一特殊角度，比较恰当地处理了如何看待与评价通过非法途径去往香港的人们这一敏感问题。

该片音乐用较多的篇幅刻划和表达人物之间的感情，与影片结合得比较紧密。在这样一部以较多镜头反映香港生活的影片中，没有对香港社会用音乐作外在形象的渲染和描绘，也是可取的。

作曲者张宏在他创作的不同内容的当代题材影片音乐中，比较注意捕捉当代有代表性的，特别是易于为众多青年观众所能接受的音乐语言，并由此出发确定音乐的风格和创作技法。他作为电影厂专业从事电影音乐作曲的作曲家，能尽量使自己的创作适应不同题材的影片，不同风格的导演，这应当说是电影音乐作曲家的一项重要的基本功。

《珍珍的发屋》

在关于城市个体户题材的影片中，《珍珍的发屋》用了较多的笔墨刻画主人公的内心世界，思想感情和追求，具有较浓的理想化色彩。

由萨克管主奏的影片主题音乐，在片中出现多达六七次，虽然这段音乐在影片中用阿明吹奏的形式出现，但并未处理成有声源音乐。音乐旋律悠长，节奏起伏变化丰富，着力于挖掘主人公的内心世界，表达人物深层的，特别是那些难以用语言表达的对生活的理解，带有哲理意味的思考。用通俗音乐的写法写电影音乐而达到这样的深度，在今年度影片中是不多的。这是影片的编导者为作曲者提供了用武之地，也是作曲者马丁长期在艺术实践中不断追求的结果。

二、电影歌曲写得好的影片

《雷场相思树》

本年度上映的关于对越自卫反击战争题材的影片中，《雷场相思树》是较好的一部。五个出身经历、脾气秉性各不相同的军校毕业生参战后的生活和战斗，表现出新一代军人的理想和情操，寄托了影片作者深切由衷的爱。

片中的歌曲《你的微笑》，抒发了军人的爱和思恋，更抒发了军人的理想和情操。作曲者采用了通俗歌曲的写法，句子虽然比较长，但歌曲的旋律与诉说式的、张弛有致的歌词结合得比较

好。

影片中还选用了流行歌曲以加强时代的特点，在使用上做了些处理。如歌曲“迟到”，先是用电话传送了大部份，音量很小，甚至嘈杂不清，但当阵地上炮火大作的时候，歌曲的音量突然增大数倍，歌词也听得格外清楚，不仅加强了气氛，而且给人很强的心理冲击。

《小歌星》

儿童影片《小歌星》，向社会提出了如何培养艺术人才的问题。由于作者对这个问题的思索尚未成熟，影片并未在社会上引起反响。

曾在电影音乐作曲中取得显著成绩的作曲家金复载为这部影片写作的歌曲，特别是为小主人公写的《春天就是我》，是一首值得推广的儿童歌曲。由于影片自身的原因，这部影片的歌曲并未得到流传，就歌曲自身的成就而言，也还不足以代表作曲者本人的最好水平。但在电影歌曲创作多年来不景气的今天，特别是少年儿童们需要许多好的歌曲的情况下，这些歌曲是值得重视的。

三、好影片的音乐未必尽如人意

《血战台儿庄》

影片《血战台儿庄》是本年度的巨片之一，在题材开拓、摄影、表演等方面，都达到相当高的水平。特别在当前的形势下，这部影片的出现有着特殊的意义。

这部影片的音乐在气势和深度上都未能与影片相适应，全片音乐缺乏完整的布局，音乐语言缺乏个性，写作技巧也一般化。

《大阅兵》

该片应该说是本年度一部上乘之作，并在国际上获奖。影片所歌颂的扬国威、扬军威的昂扬精神，血气男儿之间的深情，都

对观众产生了强烈的鼓舞和感染。

影片的音乐在前半部无论在思想内涵还是在外部节奏上，都与影片结合得比较好。但影片的片尾音乐不但未能把全片推向高潮，反而在节奏放慢后把全片聚集起来的气泄掉了，成了一处明显的败笔。

《井》

改编自陆文夫小说的《井》，描写一位知识女性由于无力抗争世俗观念的压力，终于走向死亡。对这部影片的成就，电影界评价不一，我认为该片属于水准之上的影片。

这部影片提供的环境是江南小城，那小巷、那口井，以及井边发生的一切，都是影片剧作的一个很重要的组成部分。而影片音乐的风格和音色，与影片所提供的环境有一定距离。此外，该片音乐的旋律语言缺乏个性，使人感到与影片有游离之感。

四、关于动作片音乐

本年度生产的动作片中。《超国界行动》和《飓风行动》影片与音乐风格各异。前者以假想的发生在未来年代的予谋刺杀来我国访问的国家元首事件为中心；后者以发生在当代的重大科学成果被窃事件为中心，前者在艺术上比较讲究，心理上的悬念感较强，并用了一定的篇幅写安全工作人员的生活、爱情和困惑；后者动作性较强，用主要篇幅介绍事件的推进过程，在人物性格上着墨不多。

在音乐上，前者着重表现人物的感情，后者比较注意音乐节奏与影片动作的配合。而从观众的感受来说，对后一部影片的音乐感到比较满足，而感到前一部影片的音乐劲不足。

从接受美学的观点考虑问题，是近年来电影创作者们经常议论的问题。从观众对动作片这一特定的类型片观赏的特殊艺术感受来说，我们的电影音乐作曲家应认真考虑如何写动作片音乐。

五、电影音乐作曲家们考虑的几个问题

1987年初，电影音乐界在广州召开了一次电影音乐研讨会，在这次会议上，与会者就珠影及各厂送会观摩的一些影片的音乐进行了研讨，并着重提出以下问题：

1．电影音乐要提高，不光要写得好，还要用得好。这里首先要确立电影音乐的观念。电影音乐作为电影综合艺术的一个有机的组成部份，必须服从影片整体的需要，受影片整体的制约。这是由电影音乐的本性所决定的。我们不可以脱离电影音乐的本质去过份强调它的重要性。只有这个基本的观念问题解决了，我们在创作电影音乐的时候才可能自觉地按照这一部影片的内容、题材、风格的需要，按照这一个导演所代表的这一个艺术创作群体的总风格去构想电影音乐。在电影音乐创作中，不可能过多地强调作曲家的个人风格，只能在影片总风格的统一要求下，尽可能地发展形成自己的风格。

电影对音乐的制约，仅仅是问题的一个方面，它同时又为音乐提供了一个综合性的音乐形式，特别是纯音乐作品往往不能具备的条件。在善于运用音乐的电影导演手下，音乐会充份发挥自己的作用，它不仅可以作为一个很重要的元素参予剧作，在某些重要的段落里，音乐还可能成为主宰的、制约其艺术元素的力量，这在中外名片中不乏其例。

2．正确对待电影歌曲的创作和运用，是电影音乐作曲家们呼吁了近三、四年的问题，但至今收效不大。由对打倒“四人邦”之后的一些电影中，存在歌曲过多过滥的问题，引起有关方面及观众的重视，但由于纠正这一倾向的思想理论准备不足，而出现了各级业务、行政领导干予，甚至在一个时期内不分影片内容、题材、风格的不同，一律不准用电影歌曲的不正常现象。这一干予的后果是使近几年的电影歌曲创作元气大伤，很不景气。我

国的电影歌曲创作是有传统的。无论是电影本身，还是电影观众，都需要好的电影歌曲。当然，我们仍需要防止曾经出现过的过多过滥的倾向，在电影歌曲的演唱上，也特别需要注意不同影片的不同需要。

3. 电影音乐理论工作需要加强。近年来，虽然从事电影音乐作曲的作曲家们，在有关领导机关的支持下，对这一领域中的许多理论问题进行了一系列的研讨，也总结了创作中出现的问题和经验。这些研讨的成果和经验，在电影界，特别是在编剧、导演等验作人员中引起了重视。但由于这些专业的作曲家不可能把主要精力放在理论研究上，对电影音乐这一独特的音乐体裁的历史和现状的研究，无论在电影理论界还是在音乐理论界，都还没有专业理论工作者涉足这一领域。因此对电影音乐的创作运用，缺乏足够的理论指导。在这点上，我们大大落后于国外。我们希望有更多的从事电影或音乐理论研究的同志关心电影音乐理论建设，以改变我们目前理论上的落后状况。

1987年的舞剧与舞蹈音乐

叶纯之

1987年我国的舞剧及舞蹈创作可谓相当活跃，在数量上大大超过了1986年，也出现了具有一定良好质量的作品。其原因可以从三方面来分析。1986年10月于北京举行的第二届全国舞蹈比赛、12月举行的全国民间音乐舞蹈比赛，相当有力地促进了舞蹈事业的进一步发展。1987年5月，国家决定举办中国艺术节，除在北京设立主会场外，并在全国各地设立七个分会场，这就为创作和上演新作提供了良好的机会和条件。再加上不少地方、单位自己举办的各种节日（如“第四届全军文艺会演”“内蒙自治区成立四十周年纪念大会”、“青岛之夏”、“乌兰牧骑30周年纪念活动”等等）都为舞蹈演出带来了方便。客观上对舞蹈事业的发展提供了有利条件。另外，1987年中，舞蹈理论研究相当活跃，除《舞蹈》、《舞蹈论坛》及各地舞蹈杂志纷纷就舞蹈各方面的问题进行探讨外，“全国舞蹈评论学习班”的举办，舞蹈编导学习会的“第一届学术讨论会”的召开，（与北京舞协合办），以及大量的交流活动都为舞蹈的创作提供了有力的支持和理论。自然，在主观上，舞蹈工作者的发愤图强，创作欲望高涨是至为重要的。（这里也包括写舞蹈音乐的作曲家在内）如果考虑到，1987年正是国家进一步改革开放，文艺界酝酿体制改革，而舞蹈界面临着争取观众，培养观众的问题，应该说，今年

的舞蹈创作是成绩斐然的。

就舞剧音乐与舞蹈音乐而言，情况都略有不同，87年不少大型舞剧（或也包括大型歌舞）所使用的音乐未能算为创作，而属于将现有民间音乐、民歌等加以直接运用，或稍加改编，或作一些配器。尽管效果也相当不错，但显示了一种直接取自原有素材的倾向。当然这种保存或再现民间歌舞的做法，可以具有民族、地区风味，有其有利的一面。但就音乐创作角度而言，则存在如何进一步消化吸收，创新的不足。此种做法的利弊如何，在舞蹈界似尚未深入议论。也许作为民间歌舞样式再现，容易被观众接受。属于此一类型的大型舞剧或歌舞，在1987年中不算少数，颇受观众注意。可举其主要者有《格萨尔王传—— 霍 岭 之 部》，（青海海南藏族自治区文工团演出），“山东秧歌会”（山东歌舞团演出）《且比亚特木卡姆》（新疆省歌舞团演出），另外，前线歌舞团的《士兵军乐队》，其音乐来源实际是通俗歌曲的大联奏，并加上各种独奏乐器的独奏处理，由于与剧情结合颇为密切，甚受欢迎，也可属于此类。河北省歌舞团的民间组舞《村民的节日》亦然。

在大、中型舞剧中，大部分的音乐仍属我国以往民族舞剧中音乐的习惯写法，即有调性的旋律，有主题构思，音乐与舞剧发展同步进行。在使用乐队方面，民乐与西乐均有。于是舞剧音乐的成败往往与舞剧本身的成功与否成为正比，颇难一一单独就音乐加以论述。其中可值得注意的作品有《铜雀伎》，中国歌剧舞剧院演出，音乐在古风中带有新意，甘肃省歌舞团的《箜篌引》则仍继承《丝路花雨》的路子而有所进展。就发掘少数民族音乐而言，则沈阳歌舞团的《西迁之歌》以锡伯族为其对象，有鲜明特色。而取材自藏剧的《塞·顿月顿珠》（甘肃省甘南藏族自治州歌舞团），也属能再现藏族音乐特色的作品。以题材取胜者则有青岛市歌舞团的舞剧《孔子畅想曲》，其音乐企图再现孔乐的面貌。至于内蒙的民族舞剧《森吉德玛》，则创作成分与加工整

理的成分均有。同样情况的还有呼和浩特市民族歌舞团与呼和浩特市歌剧团合作的《塞上昭君》，演出后也有相当好评。而宁夏自治区歌舞团的《西夏女》与新疆昌吉回族自治州民族歌舞剧团的《马五哥与尕豆妹》也均系具有民族特点的作品。同属此类，尚有《黔南情》，具有苗族与水族的特色。

或可指出一部极力追求完善的作品、即几年来历经改动，于1987年演出其第五稿的大型组舞《汉风》，由河南省歌舞团公演，其中音乐力求结合古乐，包括宴乐与巫乐，这种拟古的作法可与《铜雀使》，《箜篌引》以及以前的《丝路花雨》等均归为一类。另外，创作成分似更多一些的有成都舞剧院的《深宫啼泪》，不但在演出上运用了电影与舞台相结合的办法，在音乐上似也力求富有自己的特征。

颇引人注意的是上海市的两部大中型作品，由上海舞剧院演出的《中华服饰与金饰银饰》，在演出时结合了服装展览与舞蹈动作，音乐也随时代转变而追求时代风格，颇受各地观众所欢迎，在中国艺术节中成为极引人注目的作品。但就音乐而言，改编的成分大于创作成分。另一部作品是现代芭蕾《天地，纵横与旋转》，由上海芭蕾舞团与美国芭蕾舞蹈家孟建华合作演出，此剧的音乐运用了现代技法与电声乐器，颇有新意，与舞蹈的配合也佳。但现代舞蹈相对而言在我国舞坛上尚需一个逐步成熟的过程。与此相形之下，香港城市舞蹈团在上海艺术节所演出的两个中小型舞蹈《安魂曲》与《不眠夜》，在音乐上虽未见特异，却因舞蹈构思与表现的新意引人注目。正如87年间舞蹈理论界曾有讨论音乐与舞蹈的关系那样，两者应如何结合，似也的确是个值得研讨的课题。

就中小型舞蹈作品而言，尽管不少舞蹈颇有新意，但就音乐而言，似乎创作的不多，大多数仍为引用旧曲、古曲、名曲或民间音乐，并适当加以改编而成。此或因为中小型作品的音乐创作与大型作品的创作，其难度相差无几，作曲家兴趣不大，也可能是舞蹈家

觉得利用现成材料更能得心应手，更可能是因中小型舞蹈未受到充分重视而致。原因未可一概而论。但从长远角度来看，加强对中小型舞蹈作品的音乐创作，将不单对舞蹈家有利，也更便于越来越多的作曲家熟悉舞蹈艺术的特点，对发展舞蹈事业应是有利的。

在中小型作品的音乐创作中，值得重视的是四川歌舞剧院演出的中型舞剧《原野》与根据话剧《日出》改编的《日之思》，这是继《鸣凤之死》以后，又继续改编曹禺的话剧名作的努力，颇具功力。音乐也如此，在传统中有新意。虽然与同一年中由中国歌剧舞剧院演出的歌剧《原野》相比，其创新角度与程度自有不同，但就舞剧音乐而言，也属佳作。小型舞蹈中，北京军区战友文工团的双人舞《线长情深》，舞固可观，音乐也相当抒情优美，颇得好评。在兰州军区战斗文工团演出的全景式歌舞中，其中一个可独立的片断《背山的人》在音乐运用中也颇有特色。即在舞蹈音乐的进行中，出现了将旋律分成有休止的片段，而在休止时加入了人的沉重呼吸声，甚至骨骼发出的咯咯声，造成了一定的气氛，颇见效果。

至于许多中、小型舞蹈，特别是少数民族地区的舞蹈，似乎除在与舞蹈方面相结合大抵均属良好之外，就个人不全面的感知，虽然也不乏佳作，似乎仍以舞蹈的优劣来影响了音乐的优劣，殊难逐个列举了。

虽未在国内演出，但1987年在香港却引起一定影响的大型舞剧，可推由舒巧编导而由国内作曲家创作音乐的《黄土地》与《岳飞》，尤以《黄土地》在港反应更强(香港舞蹈团演出)。此也或可见到，国内舞坛与香港舞坛的交流及影响将越来越加强。(按该团过去已与舒巧合作过《画皮》与《玉卿嫂》)至于香港舞坛的情况，则限于条件及资料，这里只能从略了。

若按上述情况作一回顾，尽管在1987年，舞剧与舞蹈颇为繁荣，但就音乐方面而言，似乎仍存在若干可资讨论之处。一是舞蹈艺术中音乐究应居何种地位的问题，尚未得出统一的认识，是

运用现成素材还是使用专门创作的音乐的问题，固然其取舍权决定于编舞家，但也有其他因素的影响（如时间紧迫，缺乏合作人才与经济问题等等）。但无论如何，加强舞剧与舞蹈音乐的创作实践与培养这方面的人才应充分引起重视。二是就作曲家而言，如何创作出适合于舞蹈艺术的音乐，也应受到应有的重视。目前的情况是，作曲家往往不熟悉舞蹈，或不愿为舞蹈作曲，以致舞蹈音乐创作往往发生困难。三是舞蹈音乐作曲家目前也面临着音乐界一个共同的课题，即如何进一步运用改革开放形势，在作曲立意、技法以及个人风格的追求上精益求精，推陈出新。四是如何加强舞蹈家与作曲家的相互了解与密切合作的问题。上列各方面经过多年努力，应该说已有好转，但仍待进一步努力。往者已矣，来者可追，希望在1988年，舞蹈与舞蹈音乐都能有更进一步的发展，出现更多的佳作。

乐律学研究

陈应时

乐律学作为中国传统音乐理论中的一门基本学科，其重要意义越来越受人注意。黄翔鹏在1987年6月召开的亚太地区传统音乐研讨会上的发言（《人民音乐》1987年9期）和他向研讨会提交的论文《论中国传统音乐的保存和发展》（《中国音乐学》1987年4期）中都着重指出："中国是一个具有数千年乐律学传统的文化古国，早有自己本民族的、具有严密体系的音乐理论传世。应用现代音乐理论的科学方法，来整理自己的传统理论，从而修正或补充国际通行的音乐基本理论；并在音乐教育工作中，为青年音乐家的培养问题尽绵薄之力，应该是我们中国的传统音乐工作者面临的任务之一。"1987年发表的乐律学研究论文，在理论律学、应用律学、律学史、乐学理论等方面都有不同程度的进展，并对于某些专题展开了学术讨论，体现了学者们为完成整理中国传统乐律理论任务所作的努力。

在理论律学研究方面，赵宋光的《律学研究中的微言大义》（《音乐艺术》1987年4期）指出了以往律学研究中用发音体长度和用振动频率作基本核算单位时所得的比值，在表述形式上互不一致，所以他建议引进"振动周期"、"相对波长"、"音程系数"等概念来加以弥补。"振动周期"即发音体振动一次所占的时间，每振动一次音波所占的时间长度即"波长"，用"相对

波长”所示乐音的相对高度，与传统的律数或律度的比值在形式上可以保持一致。故赵氏的这一理论又赋于传统的律学表达方式具现代物理学的意义。

赵宋光的另一篇论文《对于半升半降音功能依归的探究》（《中央音乐学院学报》1987年3期）是他在同学报1982年第2期上发表的《关于3／4音的律学假设》一文的续篇。在前文中他以“跃迁说”对四分之三音的存在作出了数理解释，并探究这类音级在和声功能体系中的地位,要求功能理论接纳这种转律现象。这次发表的论文，则又进一步提出了这方面的探究成果。赵文指出“对于半升半降音和声功能依归所作的探究，将能在实践中引出几百倍数量的推论，从而大大丰富作曲的和声调色板，把功能和声推向一个新的时代。”从和声学和旋律写作角度作理论律学研究的尚有分别载于《中国音乐》中的1987年第3、第4期陈权芳《五度律音系网》和杨瑞庆《五度相生与五声调式》二文。

李来璋的《学习“钟律音系网”理论的心得体会》（《中国音乐学》1987年3期）则从另一个角度认为黄翔鹏1986年提出的“钟律音系网”，是中国传统音级理论的基础，也是在民族音乐形态的记录与研究中释疑解难的准绳和记谱法的依据。

在应用律学研究方面，陈秀莲根据自己的教学经验，发表《三种音律在单声部视唱中的运用》一文（《艺苑》音乐版1987年4期），文中认为在单声部视唱教学中完全用钢琴的音高来鉴别学生的音准不合适，应当巧妙地利用十二平均律、五度相生律、纯律三种律制中的长处来改进单声视唱教学。陈应时的《均准和律琴》（《乐器》1987年4期）提出可以使用朱载堉“均准”式的弦制律琴来作为音乐基本训练的教具。

成公亮的《古筝泛音调弦法》和秦德祥的《漫谈泛音》（分别载于《中国音乐》1987年1、3期）都论及泛音的应用功能。成文首次将琴律研究的成果运用到古筝上，使古筝象古琴那样利用泛音调弦，亦可以具有律制明确的调弦法。秦文除论述泛音的

一般原理外，还提及“泛音奏法”、“假声唱法”对于丰富弦、管乐器和人声演唱的音乐表现力的重大意义。

陈天国的《应用律学的概念和律在音乐实践中的性状》(《星海音乐学院学报》1987年3期)，则强调要划清数理律学和应用律学之间的界限，认为这是研究目的和方法等不尽相同的两个分支，他不赞成用数理律学家的计算数据用于实际音乐分析，认为二者之间是有距离的。

在律学史研究方面，1987年的论文中有许多新说。郑荣达的《淮南律辩》(《黄钟》1987年1期)对过去众说纷纭的《淮南子·天文训》所载律数，排除了其为对纯律和十二平均律探求之说，认为它是立黄钟大数177，147后，采用三分损益法求得的十二律，再以2187为换算因数，得黄钟长度为81分(即9寸)。其余各律遇有余数时均省略或进位，故十二律数均为整数形式。夹钟、应钟二律的余数都进位作一，是出于对十二律在长度上线性数列追求的结果。

饶宗颐的《说琴徽》(《中国音乐学》1987年3期)对郑祖襄在《徽字与徽位》(《中央音乐学院学报》1986年4期)一文中读《淮南子》徽字为动词、又对嵇康时代方是琴徽始用之年的结论提出异议。饶文认为“琴之有徽，西汉已然”，如果汉代琴面上没有徽以作琴律取音之准则，则许多有关琴事之记载将无法理解。

陈应时的《中国古代文献记载中的“律学”》(《中国音乐》1987年2期)据文献记载概述了中国律学发展的过程，其中又将中国古代最早对于泛音列的理论研究，由他以前所论自南宋徐理于公元1268年成书的《琴统》，更改为始于北宋崔遵度(953～1020)的《琴笺》，从而将中国对于这一课题研究的历史，由前说再提前了200多年。他在同杂志前一期发表的另一篇论文《古琴的徽分及其发明者》中，又考证了古琴三分损益律的徽分创立于明末清初，古琴徽分记谱法的发明，应归功于其时

的“虞山琴派”，徐上瀛（1547～1625）在其中起了主导作用。

王子初《也谈王朴律》（《交响》1987年1期）对陈应时发表于同刊1985年第2期的《王朴律究竟是一种什么律？》一文提出商榷意见。王文认为“王朴84调”非陈文所云是84宫而是84调式；王朴律亦非陈文所云有其数理依据可循，它是一种带有随意性的理论上不成熟的经验律制。

对于朱载堉律学成就的探讨，仍是本年度律学史研究论文中的中心课题。已见的论文有童忠良的《评朱载堉纵横律度说》（《音乐艺术》1987年1期），洛秦的《朱载堉十二平均律命运的思考》、孙玄龄的《对朱载堉实践平均律的探讨》、陈正生的《朱载堉“异径管律”分析》（均载《中国音乐学》1987年1期），冯文慈的《关于朱载堉的释文的订正意见》、《朱载堉珠算开方术述评》（分别载于《音乐研究》1987年第1期、第4期）、丁承运的《朱载堉琴律研究》（《艺苑》音乐版1987年第3期）、郭树群的《民族传统思维特点与朱载堉的律学思维》（《中央音乐学院学报》1987年4期）。《音乐研究》1987年第1期还刊载了《朱载堉研究论文摘编》，其中包括了赵宋光的《朱载堉珠算开方术述评》、陈其射的《朱载堉律学思维三题》、王子初的《十二平均律理想的历史轨迹》、姜夔的《朱载堉关于音、数的辨证关系的理论在今天的实践意义》等八篇。它们都是在1986年全国纪念朱载堉诞辰450周年学术讨论会上发表的论文的摘要。

1987年的朱载堉研究论文，不仅高度评价了朱载堉“新法密率”的学术价值，而且还论述了它形成的传统因素和十二平均律在当时未能施行的历史局限，又论及朱载堉的算学成就和他在理论联系实际方面的功绩，从而使朱载堉研究更向纵深方面发展。尤其值得注意的是，在冯文慈、童忠良的论文中提出了部分辞书中有关朱载堉条文的修正意见，诸如朱载堉卒年该作1611年、何瑭非朱氏之舅父，“新法密率”非律制称谓而是多种不同型态的律数或率数、纵黍尺为九进制非十进制等等。陈正生的论文否定

了杨荫浏对朱载堉“异径管律”半倍“差了一律有余”之说，论证了比利时马容所作“合律”的结论是可以成立的，仅对各支律管“豁口”的大小有待于进一步研究。

在区域性律学研究方面，应有勤的《口弦音律与民族音体系》（《民族音乐》1987年2期），从具有世界性的乐器——口弦所用的谐音列探讨其音阶的构成原理，论及口弦在民族音体系形成中的作用，并提出应该开拓新的方法论，借助于口弦、弓琴、鼻笛这类乐器，对非欧洲民族音阶的规律作进一步研究。他的另一篇论文《论东方民族乐律的不确定性》（《中国音乐学》1987年3期）对奥地利音乐学家霍恩波斯特尔（Erich Von Hornbostel）关于东方民族乐律的数理模式提出异议，认为据霍氏模式推导出来的种种东方民族平均律制都不可能成立；东方民族乐律蕴含有随机性音程的一般规律，其生律要素比值具有浮动性，在律制上就表现其为不确定性。周菁葆的《维吾尔木卡姆律制初探》（《交响》1987年3期）根据他1984年对各种木卡姆使用的主要乐器测音所得的数据，对维吾尔四种木卡姆的律制作了分析，从而认为维吾尔木卡姆总体上比较接近于纯律或四分之三音，而远离五度相生律，并存在有向十二平均律靠近的现象。

把律学理论用于乐学研究的论文有董维松的《从律学的角度再谈“苦音”的音阶调式》（《音乐研究》1987年1期）、吴世忠的《论福建南音音律》（《中国音乐学》1987年4期）。董文采用李武华的“苦音”测音数据对历来有争议的“苦音”的音阶调式问题发表了意见。吴文从五度相生法探讨了南音中的“同均三宫”。

在中国传统乐学理论研究方面，对以往有争议的燕乐调问题又继续进行讨论。陈应时的《再谈“变”和“闰”》（《音乐艺术》1987年1期）接受黄大同意见，纠正了前释“变”的“阴阳易位”由变徵易成徵，但仍认为蔡元定所说的“变”、“闰”原意是在“变徵”和“变宫”位上。并提出新说：“变为宫”即变徵

经过"阴阳易位"低一律成为新调的宫，乃上四下五度关系转调；"闰为角"即"变宫为角"，原调的宫音变高一律成为新调的变徵音，此乃上五下四度关系转调；两者是互为还原关系旋宫术语。他的另一篇论文《"燕乐音阶"之说能否成立》（《艺苑》音乐版1987年2期）对郑祖襄的《燕乐、燕乐音阶和燕乐宫调再辨证》(同刊1985年4期)提出不同看法，认为郑文所论"变"为清角，"闰"为清羽的"燕乐音阶"若能成立,则需要修改古代文献记载；若"以古人之说检验今人之立论"，则所谓"变为清角"、"闰为清羽"、"燕乐音阶"、"燕乐四宫七调"等等的存在价值就会产生疑问，故建议暂缓将它们作为肯定性的术语在学术论著中使用。《民族民间音乐》1987年第3、第4期分别发表了刘恒之的《也谈蔡元定燕乐理论》和胡均的《蔡元定有关燕乐论述内容》二文。刘氏针对陈应时、何昌林、康少杰、黄大同围绕"变"和"闰"的讨论提出了自己的看法。他认为讲音阶，用"雅乐音阶"、"燕乐音阶"、"古音阶"，"新音阶"的划分法不妥，主张采用康少杰提出的按区别音阶的特征音来命名，用变徵音阶、清角音阶、清羽音阶一类的名称。对于蔡元定所说的"变"和"闰"，他亦同意康少杰的解释，又认为它们作为俗乐中清角音阶的第四、第七级音，相当于雅乐中变徵音阶的"宫"和"变徵"。此外，文中还对蔡元定的"燕乐以夹钟收四声"说作了新的解释。胡文基本上仍重复王光祈"变为清角"、"闰为清羽"的解释，仅认为蔡氏所论乃是指雅乐、燕乐、清乐三种音阶七声音高的相互关系，其二十八调是较典型的四均七调系统的论述。苏人的《也论"燕乐"音阶》（《中国音乐学》1987年4期）否定了同刊1986年第2期所载吕冰《论燕乐音阶》一文对"闰为清羽"的论证，其结论基本同康少杰"变为清角"、"闰为变宫"的解释一致。

对于燕乐二十八调，前有唐代为七宫四调、宋代为四宫七调之说。刘恒之的《唐·宋燕乐二十八调的宫调体系》（《交响》

1987年3期）则肯定唐、宋燕乐二十八调均为相一致的七宫四调体系。陈应时的《传统潮乐为何缺“轻三重六调”》（《民族民间音乐》1987年1期）解释了论题所问的直接原因和唐宋燕乐二十八调的七宫四调有关。因燕乐的四调中缺徵调式，传统潮乐沿用同主音转调，故就不用可使“轻三六调”的宫音变为徵音的“轻三重六调”。

在传统乐学理论研究的其他方面，郑祖襄的《雅乐七声考辨》（《艺苑》音乐版1987年2期）对相传五正二变为周代礼乐所用的音阶形式提出质疑，因为先秦文献中并无变徵、变宫称谓的记载，《淮南子》，七声称其为“缪”与“和”，京房“六十律”中才提及变徵、变宫。故郑文认为，所谓的雅乐七声只能归于西汉的音乐实践。至于《国语》所云“七律”究竟属于何种七声音阶，仍是一个有待研究的课题。孙玄龄的《近代北曲各宫调所用调高》（《音乐研究》1987年3期）将近代有关唱曲的论著中所述北曲诸调的调高归纳整理成表并作分析，从而认为戏曲的宫调在南北曲中还是有着一定的功能，并有一定规律可循。虽然它们与历史上的唐宋燕乐宫调理论不尽符合或完全不同，但应看到这是宋元以来在宫调理论系统中的一个发展和变化的历史现象，也应得到重视和进行深入研究。江琳的《宫——角主宰音程关系辨析》（《中国音乐学》1987年4期）论述了于会泳1959年提出的“宫一角大三度主宰音程”理论对于分析五声音阶曲调的宫调转换虽有实用价值，但对我国传统音乐作宫调分析，应顾及音阶形态、曲调旋法、乐曲结构、风格色彩等等因素，不能将主宰音程分析法作为唯一的依据。李来璋的《借字》（《民族民间音乐》1987年2期）、王镇庚的《“诸宫调”是什么》（《中国音乐》1987年4期）二文，分别对民间流传和历史上的乐学术语作了解释。董维松的《还是“之调式”和“为调式”的问题》（《中央音乐学院学报》1987年4期）对当前基本乐理教学中忽视传统乐学的倾向提出了批评意见。杨匡民的《楚编钟与民歌音阶的比

较》（《交响》1987年2期）对随县曾侯乙编钟的音阶和湖北民歌的音阶列作了比较，从而认为古乐编钟的音阶音列反映了当地民歌音调的音阶。由此他推断：楚国宫廷音乐的音阶及音调，还是比较接近民间的。吴诗立的《我对"宫商谱"的猜想》（《交响》1987年4期）据清代毛奇龄的《竟山乐录》建议用"变角"、"变羽"取代声名"变徵"、"变宫"，但文中似对原著有误解，故猜想、建议实难以成立。

《民族民间音乐》1987年第4期还刊载了石维奇的《在探索中前进》一文，介绍了1987年5月在上海召开的东方音乐学会首届年会的论文，其中有饶宗颐的《曾侯乙钟铭与巴比伦天文学》、应有勤的《东方民族乐律研究》、陈应时的《东方乐制的理论和实践》、陈正生的《黄钟正律析》等乐律学论文的摘要。

古谱研究

陈应时

1987年的古谱研究，内容非常丰富，作为研究对象的古谱种类，有敦煌琵琶谱、敦煌舞谱、风雅十二诗谱、唐传日本筝谱、宋代俗字谱、西安鼓乐谱、工尺谱、二四谱等。在研究内容方面除将古谱翻译成现代曲谱外，还涉及古谱的历史背景和其他有关理论问题。

前几年，叶栋、何昌林都对敦煌琵琶谱、唐传日本五弦琵琶谱作了解译，但最初日本林谦三等对此两种乐谱进行研究的论文未被译成中文向国内读者介绍过。为此，《音乐艺术》1987年第2期发表了林谦三、平出久雄的《琵琶古谱之研究——〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》(饶宗颐译，李锐清等校)，《交响》1987年第2期发表了林谦三的《全译五弦谱》(陈应时译，罗传开校)。再联系1957年在我国出版的《敦煌琵琶谱解读研究》以及1969年修订的《敦煌琵琶谱的解读》(中译本见《中国音乐》1983年第2期)，我们可以比较全面地认识林谦三对于琵琶古谱的研究过程，并从中吸取有益的见解。林谦三的《全译五弦谱》所附的28首译谱，在译文后只选用了一首《秦王破阵乐》，但参照论文，我们仍可了解他译谱的全貌。

在本年度的敦煌琵琶谱研究论文中，有金建民的〈阳关三叠〉是如何三叠的》(《交响》1987年1期)和《关于〈敦煌曲谱〉

研究中的几个问题》(《敦煌研究》1987年3期)。前文从文学论著中归纳出《阳关三叠》的11种“三叠”法，最后认为叶栋将王维《送元二使安西》填入其所译的敦煌曲谱第24曲《伊州》所采用的三叠法(第一、二句词叠唱三次)，就是《阳关三叠》最早的叠唱法，很可能就是白居易当年所欣赏的《阳关》曲。后文是针对陈应时发表在《中国音乐》1983年第1期上的《评〈敦煌曲谱研究〉》而作，文中认为陈文否定叶栋研究成果的主要论点和论据不确，叶栋译谱补充了林谦三译的谱字符号未尽之处，林译谱无法演奏成曲，叶译谱才使之第一次付诸演奏的实践，叶栋把敦煌曲谱作大曲分析并非主观设想，而有其事实根据。

赵晓生分别在《音乐艺术》1987年第2、第4期发表的《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》以及《敦煌曲谱是唐大曲结构吗》二文，则和金建民看法有所不同。他在前一篇论文中认为叶栋译谱“节奏怪异，音调急促，缠舌拗口”，是由于译谱者对任二北未具体化为音乐的“板眼说”主张未加分析，硬性据之以深化发挥的结果；文中提出新说，认为敦煌曲谱中的“口”和“、”两个符号非板和眼，它们类似古文之句逗，前者表示长顿，后者表示小顿；又据此原则重新翻译了敦煌曲谱的第13曲和第24曲，并配有《西江月》、《伊州》同名词。在后一篇论文中，赵氏从唐大曲结构与《敦煌曲谱》之比较、词牌调名与词之关系、音乐本身显示的特点使“联套”、“大曲”说难以成立这三个方面论述，认为《敦煌曲谱》非叶栋所分析的“唐大曲结构”、“套曲”或“词曲音乐联套”，而是敦煌地区唐五代民间曲子音乐之“杂曲子集”。

在1987年对敦煌琵琶谱的研究论文中还涉及敦煌乐谱的历史。饶宗颐的《敦煌琵琶谱的来龙去脉涉及的史实问题》(《音乐研究》1987年3期)对何昌林的《敦煌琵琶谱的来龙去脉》(《阳关》1984年5期)一文的主要论点提出否定意见，认为何氏所云敦煌琵琶谱系敦煌僧侣梁幸德的三位助手于公元934年闰正月在洛阳据祖本王氏女琵琶谱抄写等与史实时间不符。何昌林在同期《音乐研

究》发表了《关于敦煌琵琶谱的抄写人》作答，文中接受饶氏意见，放弃了前所论述的敦煌谱祖本为《王氏女琵琶谱》之说，但对于此谱抄写人及抄写时间仍坚持原说。

对于琵琶古谱的研究论文尚有：〔日〕峰雅彦的《〈三五要录〉所记载的演奏样本》（〔日〕青野繁治译，《音乐艺术》1987年4期）、林谷芳的《五本传统琵琶谱》（《中国音乐》1987年2期）。峰雅彦的论文系在中国首次发表，本文以12世纪后半叶成书的《三五要录》为研究对象，文中指出：复原古谱不能从现在中国民族音乐的角度来加以分析，也不能把它和日本雅乐当作一码事，而只能参照那个时代的史料而进行复原；峰氏又据日本古文献发现了《三五要录》所载的同名曲谱中有“只拍子”和“乐拍子”的区别，“只拍子”是无节拍务（拍长短不定）的演奏样式，“乐拍子”是有节拍的舞乐演奏样式，前者旋律进行比较单纯，后者装饰音多；文中又列举《万岁乐》和《庆云乐》开始部分两种拍子的译谱，以作旋律骨干音的比较。林文提及了自《天平琵琶谱》以来的18种传统琵琶谱，着重介绍了《闲叙幽音》等5种影响较大的工尺谱本琵琶谱。金文达的论文《传奇式人物藤原贞敏》（《交响》1987年3期）虽然不言及古谱解译，但此文详细介绍了曾任日本遣唐使的琵琶演奏家藤原贞敏，为研究《南宫琵琶谱》和唐代琵琶调提供了重要的背景材料，很有参考价值。

席臻贯的《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑》（《中国音乐学》1987年3期）是一篇敦煌舞谱研究的专题论文，此文论及自林谦三始于1962年以来国内外学者研究此谱所取得的成果，又对P·3501敦煌舞谱中《遐方远》、《浣溪沙》、《南乡子》等谱的片前文句读和文中术语的字义作了详尽的论述。文后附饶宗颐信，信中评论此文在“句读及字义训诂方面，颇异于一般徒比附于舞容而乏深入擘究之作”，又指出席释的“揩”字“必为挕字”，偏旁“绝不从木”。席附文表示接受饶氏的修正意见，并认为饶说可成定论。

对于其他唐传乐谱的研究，有夏野的《唐代风雅十二诗谱的

节奏问题》(《音乐研究》1987年4期)。文中认为：在元、明以前，我国歌曲基本上都是以一字配一音为原则的，故对于宋代赵彦肃所传唐开元乡饮酒礼所用的《风雅十二诗谱》一字一音的配法，大可不必怀疑，由于此诗谱没有标记节奏，句逗不分，因此译谱的节奏处理可以按照中国诗歌两字和三字为组划分句逗，在分逗处延长或稍作停顿，每句结束时一般都要作延长；文中又例举了按此原则处理的两首译谱。叶栋继1986年发表《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》论文之后，所译《唐传十三弦筝曲二十八首》又在《交响》1987年第2、第3期中连载。

对于宋代俗字谱的研究论文，《音乐研究》1987年第2期发表了张林的《〈宋·姜白石创作歌曲研究〉的谬误》，《中国音乐》继1986年第2期发表了苏人的《〈鬲溪梅令〉的调式辨讹》之后，又分别于1987年第1、第3、第4期发表了石淬的《〈鬲溪梅令〉的译谱问题》、苏人的《再论〈鬲溪梅令〉的调式》、席臻贯的《对〈姜白石创作歌曲研究〉的一些质疑》。这些论文都针对杨荫浏所译的姜白石俗字谱歌曲发表意见。张文认为杨氏判断敦煌唐人大曲谱已用板眼符号之说有误，在此错误基点影响下面的论述也全然不对或不准确，据张氏考证，唐代音乐实无“板眼”之称，更无板眼符号，“板”、“眼”连在一起合称始于明代，因此姜谱也无板眼符号可点。席文认为杨氏所论姜白石所用的箫不能吹增四度音程之说不确，故他将《淡黄柳》的第七度音(凡)译低半音亦不妥。苏人在前文中认为杨氏所译《鬲溪梅令》的调号中少了一个降号。石文不同意苏说，指出杨译谱为了便于今人使用，故说明以今之新音阶形式译旧音阶之谱，若调号中增一个降号，在曲谱中又要增还原号，两种调号标记的译法，演唱效果都一样。苏人又再次申述理由，主张为了照顾现行的调式分析和简谱习惯，宁可在所译曲谱中增加变化音记号。调号应反映出宫音位置，才可和调式分析取得一致，

在西安鼓乐谱研究方面，《交响》1987年第1期发表了李石

根的《一种特异的鼓谱》和冯亚兰的《婆罗门词曲考》二文。李文专论西安鼓乐中"鼓扎子"的记谱方法。冯文将余铸所传的鼓乐谱《婆罗门引》译成现代曲谱后又填入敦煌曲子词《望月婆罗门》，并对两者的关系作了考证。李石根的另两篇论文：《西安鼓乐中的音阶变异》（《中国音乐学》1987年3期）、《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》（《中央音乐学院学报》1987年4期）所据材料亦来自西安鼓乐谱。吕洪静在《初探唐代"拍"的时值》（《中国音乐学》1987年4期）、《填〈破阵子〉词再证唐代"拍"的时值》（《交响》1987年4期）二文中亦以西安鼓乐谱为依据，提出了唐代的一拍相当于现今四四拍子两小节八个四分音符时值的新说，从而又反证西安鼓乐谱中的《拾拍》是创调于唐代开元、天宝年间曲子《破阵子》。

在其他古谱的研究论文中，武俊达的《昆曲唱腔的装饰音及其记谱法》（《音乐艺术》1987年2期）将昆曲记谱法术语和工尺谱实例结合又作了今译。谈龙建的《〈弦索十三套〉的三弦演奏艺术》（《中央音乐学院学报》1987年3期）从演奏译谱的角度探讨了《弦索十三套》各首乐曲在风格和演奏特点上的各不相同之处。蔡余文的《〈二四谱〉释》（《民族民间音乐》1987年1期）解释了二四谱的命名可能和各种变调中唯二、四两个谱字不变有关。

从1987年的古谱研究论文来看，古谱解释工作正在不断深入，古谱的节拍、节奏成了研究的中心，但在这方面的探讨，还只是作为一个问题提了出来，虽已有初步讨论，但似乎尚未充分展开。现在我们已经有了一定数量解译的古谱，其中包括不同译本的敦煌琵琶谱、五弦琵琶谱、唐传十三弦筝谱、姜白石歌曲谱等等，似可在互作比较的基础上，对诸如板眼的起源及其具体应用、古代一字一音的歌曲是否存在、古谱中的宫调以及古谱的

演唱演奏等问题，进一步地展开讨论，以期更有力地推动古谱研究的发展。

中国古代音乐史研究

刘 东 升

1987年，中国古代音乐史的研究工作取得了很多新的进展。从发表的文章来看，它们涉及的范围很广泛，对很多古曲、古谱、音乐家、乐器、乐律、宫调和音乐史实作了考证和研究，还有些文章或讲话对近年古代音乐史研究中的方法论和学风问题发表了看法。这些文章和见解无疑会进一步推动音乐史学的前进。

1987年10月在江苏省江阴市召开了中国音乐史学的第二次会议。在古代史组的讨论会上，蓝玉崧作了《对近年来古代音乐史学发展的思考》的发言。他认为近年来，我国古代音乐史学的研究，取得了可观的进展，它正在脱离其“幼年阶段”，步入更高的阶段。尤其在微观研究方面，成果较为显著。但总的说来，它与其他学术部门，如文艺学、史学、美术、考古等相比，仍较薄弱，研究的深度、广度仍嫌不足。并列举了如下一些问题：史料学方面的文章多，但多注目于宫调、律制等具体问题，未能在更广阔的文化背景中，结合艺术史、文化史、民族审美心理等方面进行全面研究。美学文章仍停留在周、秦，汉、魏晋时期，它与历史的发展、社会音乐生活、哲学，特别是民族审美心理的联系也不够。他指出，音乐史研究要走向世界，要学习新方法、运用新工具，但要走自己的路。可以借鉴自然科学的定量分析的方法，但不能忽略定性分析。蓝玉崧的发言以较高的理论境界对近年的音乐史学

研究作了认真的回顾和反思。会议上还提交了具有一定水平的论文三十余篇。如：

1．音乐思想和音乐美学方面的有陈秉义《试论图腾乐舞中所反映出来的审美意识》、苏木《道家音乐美学研究拾零》、崔景斌《孔子对中国古代音乐的贡献》、李兆森《论孔子音乐美学思想》、赵为民《“淮南子”音乐美学思想初探》、刘兰《唐太宗的音乐美学思想》、陈洛《试论“乐府传声”的声乐美学原则》、温增源《中国古代隐士与音乐》。

2．古代乐理、宫调、乐律的有李石根《简论八音七声音阶》、郭树群《略论中国古代学术对律学思维的影响》、郑祖襄《燕乐二十八调的演变及其历史条件和民族因素》、赵晓生《太极乐旨》。

3．古代戏曲音乐方面的有刘明澜《昆曲——中国古代声乐艺术的瑰宝》、孔繁洲《源远流长的古老剧种——“耍孩儿”索源》。

4．古代器乐的有赵为民、黄砚如《开封宋代繁塔伎乐砖》、伊鸿书《琴用指谱辨证》、许健《虞山派的清微淡远》、项阳《化石乐器“挫琴”的启示》

5．其他门类的文章有戴嘉枋《中国音乐史史学的早春》、郑锦扬《中国音乐史学的三个阶段》、祁文源《略论乐府建立的年代及西汉乐府的相关问题》、余甲方《楚声沿革考略》、吴昌《明妃胭脂泪探微》、冯伯阳《中外音乐文化交流的历史进程》、朱舟《叶伯和“中国音乐史”述评》等。

《“淮南子”音乐美学思想初探》一文认为《淮南子》的音乐美学思想在中国音乐美学史上占有重要的地位，它较全面而真实地反映了汉初黄老学派音乐美学思想的基本面貌，是对汉初音乐美学思想的总结。它与同时期的《乐记》以及董仲舒音乐美学思想有着千丝万缕的联系，对后世有深刻的影响。此文认为该书的立论有“道”和“事”两种不同的境界，这是理解全书思想的关键。作者以这两者为纲对书中反映的关于音乐功能、音乐美的

表现形态(有声之乐与无声之乐)，音乐的美与审美特性诸问题做了分析和探讨。《昆曲——中国古代声乐艺术的瑰宝》一文认为昆曲音乐源远流长，昆曲不仅广撷博采，善于继承前代声乐艺术的精英，而且不拘一格，多方汲取明清音乐的养料，所以，"家底"雄厚，蔚为壮观。但长期以来，人们对古老的昆曲缺乏全面认识，一谈起昆曲，就认为它曲律森严、唱词艰涩，曲调细腻，只能为士大夫文人所欣赏。其实，"流丽悠远"是昆曲的一大特色，但它还有遒劲豪放的北曲、古朴隽雅的唐宋遗音、清新流畅的各种民间小曲、简洁明快的说唱音乐以及激越亢爽的其他戏曲音乐。昆曲代代相传，至今仍在舞台上显示出特有的艺术魅力。因此，应该全面的认识昆曲和估价其艺术价值，促进抢救、继承、改革和发展昆曲的工作。《源远流长的古老剧种——"耍孩儿"索源》一文对流行于山西大同、怀仁、应县等地区以及内蒙部分地区的古老剧种"耍孩儿"的名称由来、演唱方法、唱腔结构等方面作了考查研究，认为数百年来，尽管我国戏曲发展的历史进程中，剧种兴衰更替、变化很大，但"耍孩儿"不断吸收雁北一带民歌、说唱等民间艺术的营养，沿着自己曲折漫长的发展道路，在民间扎下了根，成为一枝古老芬芳、瑰丽夺目的奇葩。它的唱腔形态、伴奏乐器的使用都很有特色。《楚声沿革考略》一文认为以往史家曾对楚声有所论述，但对楚声这一音乐现象的历史沿革之脉络却很少梳理过。此文说荆楚历史和楚巫文化是楚声形成的历史文化背景，它奠定了楚声浪漫主义的基调。楚辞音乐标志着楚声的成熟。汉魏六朝时期的相和歌、清商乐、西曲中都有楚声，它与舞蹈和器乐的表演相结合，产生了歌舞曲和相和大曲，又对唐代以后音乐的发展产生了不可估量的影响，成为一个复盖面相当广阔的音乐文化传统。作者认为，我国民族民间音乐之如此绚丽多采，是与历史悠久的音乐传统分不开的。对这些优秀的音乐传统重新发掘，可使我们看到各历史阶段中文化现象的相互影响和制约，从而深入认识其特殊的历史面貌。总之，会议上提交的文章，

涉及到中国古代音乐史学的各个领域和方面，较集中地反映了本年度的一批研究成果，以上所述只略见一斑。

在本年度的各地音乐期刊上也发表了相当数量的中国古代音乐史方面的论文。李纯一《谈谈音乐史研究的材料和方法》(《交响》1987年2期)一文谈到音乐史研究的材料应包括文献、考古学和民族、民俗学三个方面，研究者要把这些材料综合起来，交验互证，去假存真，以提高其精确性和丰富性。作者认为音乐史研究的历史由1922年叶伯和的第一本音乐史算起，到现在不过六十年。这期间，按不同时期分门别类排列材料，属草创阶段，如叶伯和、许之衡的著作和杨荫浏的《中国音乐史纲》；建国后开始有人试图用马列主义观点研究古代音乐史，但因受到极左思想的影响，许多偏激的东西带到研究工作中来。音乐史研究，不单纯是音乐学问题，它是一门交叉学科，交叉性很大。对这门学科的现状和将来发展，以及研究队伍的现状应有一个清醒的认识。作者认为音乐史研究的基本方法是历史唯物主义。新兴的信息论等新理论应该吸收，但只能作为补充，不能取代历史唯物主义。实事求是、具体分析这两条不可动摇。是实事求是，还是主观带着框框，带着什么企图，或外加什么东西去分析，说起来简单，常常在这里要面临巨大考验。现在一些“发明”、“突破”、“破译”，是否真如此？恐怕有些不是这样。李纯一还强调音乐本身是运动的，实践的，不能用静止的纸面上的、纯理论的东西去要求。以乐律为例，一个管弦乐队的实际演奏，不可能绝对地用一个统一的律制，不是纯而又纯的。很多乐律学史、乐律学问题用实践的观点去解决，要比单纯从理论上去解决更切合实际。李纯一另有一篇在山东省《民间器乐集成》第五次编辑工作会议上的讲话，题为《山东地区音乐考古及研究课题》(《中国音乐学》1987年1期)，文中对山东地区自原始社会至秦汉等各个历史时期的音乐考古材料做了综述，并提出一系列有待深入研究的课题。如山东省的沂南，临沂、安丘、济南、肥城、诸城等地都有

汉画像石发现，目前全省约有六十多个县市发现了汉画像石，在全国首屈一指。其中很多音乐内容，过去的研究多停留在文献考证上，其结果是笼而统之，大而化之。而真理总是具体的，应着力从音乐特性上去研究，研究它独特的地方。并例举画象石中反映的乐器瑟、竽、建鼓、排箫、筑以及鼓舞、七盘舞、百戏等说明它们需要深入研究的问题和方面。

具有一定开拓性的考证文章则有席臻贯《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑》（《中国音乐学》1987年3期），这是作者“从音乐着手”研究敦煌舞谱的系列论文之一。敦煌原存和遗散在国内外的卷子中有曲谱、琴谱、曲词等音乐材料，并有舞谱两卷，其中有关于音乐节拍的说明文字。准确地句读和理解这些文字，有助于研究唐代音乐舞蹈的面貌。数十年来，在敦煌学的研究中、涉及舞谱的论著甚少。席文对巴黎所藏之P·3501，也即敦煌舞谱的《遐方远》、《浣溪沙》、《南乡子》等调的片前文字作了句读，又对文中出现的诸术语作了考证。这些术语是唐宋以来音乐文献中经常使用、用途广泛的音乐语汇。每一术语的确切含义，学者们各抒己见，迄无定论。作者在文中提出了自己的见解。例如“拍常”、“常”，即表示“不变”、“一定”、“固定”之意，可以解释为“节奏固定”，也有表示常规的意思。拍常二字只出现于每谱第一片前文开端，它除了作为标题的调名，又是说明文字的始字，类似现代总谱之首所标的音乐术语。它的其他常规含义尚待深入研究。又如“断送”，一般认为它盛行于宋代歌舞和宋元杂剧之中，而在敦煌舞谱中，它也存在，是出现在片前文之尾，表示曲调结束时所奏段落。表明在唐五代歌舞曲中，已有断送，并有加赠一曲的含义。“打”字在舞谱中大都是演奏和打拍子的含义。总之，作者对敦煌舞谱的研究多有阐发，作了很有意义的工作。

关于唐代音乐术语“拍”的含义，也有人从现代仍流行在西安地区的鼓吹乐进行研究。吕洪静《初探唐代“拍”的时值》

（《中国音乐学》1987年第4期）一文认为盛唐时期出现了以拍数命名的乐曲，而西安鼓乐中，也可看到大量的、典型的以拍数命名的乐曲。有些乐曲既以词牌和曲牌命名，也有一定的拍数。这个拍与现代音乐理论中所说的概念不同，它的时值长，相当于现代八个四分音符。其他关于敦煌琵琶谱史实的讨论文章还有饶宗颐《敦煌琵琶谱的来龙去脉涉及的史实问题》、何昌林《关于敦煌琵琶谱的抄写人》等（均载《音乐研究》1987年第3期）。

黄成文《公元前500年的古筝》（《中国音乐》1987第3年期）一文对江西贵溪县仙水岩墓群出土的两种“十三弦木琴”作了考证，认为它是可靠的筝的实物，它的发现较文献中有关筝的记载早两百余年，较之于十三弦筝的记载早一千余年。今后关于筝的历史的研究，应考虑到这一事实。

中国古代戏曲曲词理论中“务头”一语，在元周德清《中原音韵》里首先述及，以后数百年间，不断有曲家为之作解，但其涵义不确。冯洁轩《“务头”考》（《中国音乐学》1987年第2期）一文对“务头”作了细致的考证，作出了明确的定义。孙玄龄《近代北曲各宫调所用调高》（《音乐研究》1987年第3期）通过对近代北曲各宫调所用调高的统计和研究，认为各宫调不仅存在着调高的不同，还有各自不同的音乐内容存在（如调式、旋律风格等）。宫调的名称有一定的音乐含义。它是宋元以来宫调理论中一个值得重视的历史现象。

田青《浅论佛教与中国音乐》（《音乐研究》1987年第4期）一文对佛教在中国传统文化和传统音乐中的地位和影响以及中国宗教音乐的研究现状等问题作了叙述。作者认为宗教音乐中蕴藏着中国古老文化的精髓，是传统的一个重要部分，它极有可能在中国当代音乐中起到积极的作用。

金文达《传奇式的人物藤原贞敏》（《交响》1987年第3期）一文根据作者自己多年积累的由日本音乐家、历史学家、文学家写的汉文、日文材料对唐开元三年到四年（公元838—839）来我国的日

本遣唐使、琵琶演奏家藤原贞敏的生平，以及他在我国的学习情况，归国后对日本琵琶音乐发展所作出的贡献等作了考证和叙述，丰富了中日古代音乐文化交流史方面的内容。刘奇《中国古代传入的基督教会音乐探寻》（《音乐艺术》1987年第1期）一文对自唐代以来，基督教会传教士带来的音乐史实作了考证。作者对古代基督教会音乐不能在中国扎根，没有对中国人民的音乐生活引起价值观念的变化提出了值得思考的问题。

吴钊《广西贵县罗泊弯MI墓青铜乐器的音高测定及相关问题》（《中国音乐学》1987年第4期）一文对广西贵县罗泊湾MI墓所出铜鼓、直筒形编钟、羊角钮钟、铜锣的发音性能与音高的测音数据作了分析。作者认为至晚在秦汉之世，此地区已形成了一种独特的区域文化，它以自己独有的风格特色为祖国南国艺术增添了新的光彩。

其他文章，如秦序《唐玄宗是"霓裳羽衣曲"的作者吗？》（《中国音乐学》1987年第4期）、夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》（《音乐研究》1987年4期）、王镇庚《雅乐溯源》（《中国音乐》1987年第4期）诸文都各有所见，启迪读者。

总括言之，1987年间，很多同志在中国古代音乐史学的园地里辛勤地耕耘着，他们的劳动取得了可喜的成果。某些关于方法论和学风问题的讨论，相信会对今后的研究和教学工作产生积极的影响。

一年来中国近现代音乐史研究概述

孙继南

随着整个音乐事业的发展，中国近现代音乐史的研究工作，在1987年中也呈现出斑烂多彩的景象，从已见的有关研究成果来看，无论在深度或广度上，都有着一些新的开拓和发展。

（一）

1987年10月16日至21日在江苏省江阴市召开的“中国音乐史学会议”，是我国音乐理论界本年内举办的重大活动之一，也是中国音乐史学界一次空前的盛会。150余名来自全国音乐、艺术院校、高师院校、音研机构及音乐出版单位的教师、学者和专家们聚会一堂，进行交流和研讨。会议期间，约占与会总人数四分之一的中国近现代音乐史组的同志们曾就以下几方面的问题，展开了议论：

一、关于中国近现代音乐史的分期

这已是一个久经争议而迄无定论的问题。以往，中国音乐史的分期框架一般是：古代音乐史按朝代，近现代音乐史按革命历史阶段，体例上很不统一。近年来，由于对这一学科研究的不断深入，分期问题也日益为广大音乐史学者所关注。这次会议讨论中，各家畅抒己见，有主张沿袭古代音乐史的写法按朝代分期

者，即以“中华民国”、“中华人民共和国”来划分，并提出“写民国音乐史可追溯到民国前的学堂乐歌，就象民国史写同盟会一样”；有主张从音乐本身发展规律即音乐艺术的特点分期者，提出：“作为音乐史的分期，必须具有时代的、里程碑式的音乐现象出现”；也有主张重新划定“近代”、“现代”的时限概念者，即“近代指鸦片战争到中华人民共和国建立，现代指中华人民共和国建立以来”等等。

在分期问题的讨论中，张静蔚的“二十世纪中国音乐”这一提法，最为引人瞩目。早在一年前于辽宁兴城召开的“中青年音乐理论家座谈会”上，他就阐述过这一设想的具体涵义：“既标志着与封建主义决裂的进程，又标志着学习西方音乐，以丰富和发展自己通向世界音乐的必由之路。”因此，他主张“把音乐自身发展的阶段完整性作为主要研究对象”，同时指出“传统民族音乐不是二十世纪中国音乐的研究和描述对象”。对此，会上展开热烈讨论。陈聆群认为：二十世纪中国音乐应是双向发展过程，即外来音乐在中国的发展和中国传统音乐面向世界，不能只讲单向；朱代红提出：二十世纪中国音乐的构想，从研究角度看，偏重于专业音乐的发展，但从传统音乐的视角来研究这一段历史，则不应偏废；汪毓和表示“不同意二十世纪中国音乐这一提法”，而吕金藻则以澳大利亚出版《中国二十世纪音乐》一书为例，说明二十世纪中国音乐史的写法“不仅中国音乐学家在思考，外国音乐家也在思考”，如此等等，各说纷纭，看来意见并不一致，有待于进一步探讨和通过实践加以验证。

历史分期，是研究历史进行宏观概括的重要一环，对这一问题的深入探讨，正标志着这一学科研究程度的深化，争议既难免也很可贵，因为它在学术上具有很大的启迪意义。但笔者认为：写史、分期，可以见仁见智，不必拘于一格，只有这样，中国音乐史学才获得更快、更好的进展。

二、关于史料的去伪存真和交流出版

史料是研究历史最本质的依凭，因为史料的准确性和真实性至为重要。郭沫若在《十批判书》中曾指出："无论作任何研究，材料的鉴别，是最必要的基础阶段，材料不够，固然大成问题，而材料的真伪或时代性如未规定清楚，那比缺乏材料还危险"。过去，我们虽然已做过不少有关近现代的音乐史料工作，但长期来，由于"左"的影响和干扰，在观念、认识以至方法上都难免不带片面性。据到会有些同志介绍，他们在进一步整理、汇集或深入采访、查核有关冼星海、肖有梅、赵元任、黎锦晖等人的史料过程中，都有很多重要的新发现和新认识。因而大家一认致为必须十分重视旧有史料的去伪存真和新资料采集、整理工作，并呼吁能有一个出版史料的阵地。这一切都是中国音乐史学能否向纵深发展的重要前提。

三、关于当代中国音乐史研究

自1984年起，中央音乐学院和上海音乐学院分别开设了"当代中国音乐"讲座课，它标志着中国近现代史的研究范围已扩大到一个新的领域，这也是从总体上把握中国近现代音乐发展规律所必须涉足的领域。会上，梁茂春以《大家都来关心当代音乐史的建设》为题作了发言，他认为"研究当代音乐史的时机已经成熟"。至于研究方法，他主张"从多角度去考虑，可采用不同体系，避免同一，不要搞'范本'"。他还主张"重视对'文革'音乐的研究，因为它的惨重教训，既有全国意义，也有世界意义，弄清其来龙去脉，有利于纠'左'，有利于推动音乐事业的发展。"汪毓和提出"当代音乐具有社会主义性质，很多人都是跨时代的，不宜专章立论，最好按体裁领域来写人"。

全国高等师范院校音乐系科开设中国近现代音乐史课，从总体上讲虽然起步较晚，但近年来要求增设当代音乐内容的需求也日益迫切，目前已有一些院校正在酝酿或已开始把这一内容列入原设的中国近现代音乐史教学范畴。

四、关于方法论和音乐史学史的研究

关于中国近现代音乐史研究方法的探讨，1986年前后，有关刊物上曾先后发表过数篇颇具独见的文章，在中国音乐史学界产生一定的影响。而1987年以来，截至10月中旬江阴中国音乐史学会的召开，有关这方面的论述，甚为少见。这也反映出音乐史学界对这一问题尚未能引起足够的重视。会上，很多同志在谈到当前中国近现代音乐史研究学术空气不活跃，探讨不深入的原因时，也纷纷指出，主要是“在方法论上不能创新”、“现代意识不强”等等。因此，一致呼吁中国音乐史学会召开专门会议，展开对方法论的研讨。

值得重视的是，在这次会上提供的学术论文中，有几篇较有见地的关于中国音乐史学及方法论的佳作。

郑锦扬在《中国音乐史学的三个阶段——中国音乐史学问题初探》一文内，从方法论和史学史角度，探讨了他对中国古代、近代、现代三个阶段音乐史学和史学史的一系列看法。其中，除古代音乐史学外，他认为：①中国近代音乐史学的主要特点是“研究视野的开拓，带来了史学思维的变化，”但“还未进入史学的宏观研究领域”；②中国现代音乐史学的研究，有两大历史性进展：一是二十年代以后，不少中国音乐通史的出现，“标志着音乐史学已经进入到史学建设的通史阶段”，二是在方法论方面。开始“以进化论观点，研究历史的演进和以比较的方法寻求中国音乐与其它音乐的异同”。最后，作者还指出：古代的考据学、近代的新史学、现代的通史学和新音乐史学“构成了史学史上最重要的音乐史学流派。”此一说法，尚属首见。综观全文，其主要论点当是：“中国音乐史学的进展，要重视史学本身的研究，尤其是史学史的研究”。朱舟《叶伯和〈中国音乐史〉评述》及秦序《近代中国音乐史学的发端》两文均认为叶伯和所著《中国音乐史》（1922年由成都昌福公司出版）“不仅是我国第一本音乐史专著，而且称得上是中国近代科学意义的音乐史学的开创之作”，是“近代中国音乐史的发端”。他们还指出：这部专著的

"总序"中关于"史料的弃取"和"时代的划分"两个问题的讨论，实质上是"作者对旧史志的批判和新的音乐史观点的阐述"。对该书作者的音乐史学观，给予了较高的评价。

（二）

编好地方音乐史是完善国家音乐史的重要基础，这是无庸置疑的。

我国地方性近现代音乐史的研究工作，近年已开始逐步展开和深入。据笔者所知，今年这方面的研究成果，又有新的展现。已见者如1987年第3期《中国音乐》上发表凌绍生的《中央苏区音乐史话》以及江阴会议学术交流论文中吕金藻、韩冈觉等的《东北沦陷时期音乐概况》，李强、宋博年的《新疆近现代音乐史简论》等。

《中央苏区音乐史话》记述了从1927年井岗山革命根据地创立，到1934年红军北上抗日这一历史时期，革命根据地音乐活动的历史面貌。该文作者把这一时期划分为"初创"、"发展成长"与"繁荣昌盛"三个阶段，加以概述。其中对1931年10月中华苏维埃共和国临时中央政府成立后，苏区各种文艺团体诸如"八一剧团"、"工农剧社"、"兰衫团"、"苏维埃剧团"、"兰衫团学校"、"高尔基学校"等社团机构的创建、发展、相互联系和历史关系等，都有着一些过去少见于史料记载的详实记述。

会议交流专著《东北沦陷时期音乐概况》包括了"东北抗联歌曲的产生与发展"、"伪满高等师范学校音乐班概况"、"伪新京音乐院"、"哈尔滨交响管弦乐协会"、"溥仪的宫内府乐队"等五个专题，辑有较为丰富的史料、素材，其中有的专题已公开发表于吉林艺术学院学报《艺圃》上。新疆是一个多民族的地区，不仅有着历史悠久、风格多彩的民族音乐文化遗产，而且

有着丰富的与外来音乐文化交流的宝贵经验，整理、编纂一部新疆近现代音乐史诚为当务之急。因此，会议论文《新疆近现代音乐史简论》引起与会同志的关注。

中国音协山东分会近年来为了征集山东地方音乐史料，也做了不少工作，仅在该分会会刊《齐鲁艺苑》第18、19两期中发表的有关山东地方音乐史回顾性的文章即有十余篇之多，如《山东公学的音乐教学》（马若）、《回忆沂蒙山区东北驻军中流传的抗日救亡歌曲》（石秀兰）、《我在胶东解放区的音乐活动》（路曼）、《抗日及解放战争时期我在胶东地区的音乐活动》（陈志昂）、《解放前济南市音乐教育情况》（刘永志）、《忆渤海行署宣传队》（江潮）、《忆山东人民剧团的音乐活动》（张大经）、《回忆在渤海文工团的日子》（苗晶）、《忆李淦同志》（蒙沙）等。此外，该刊还专辟有“山东音乐界现代人物志”及“山东当代音乐大事记”等栏。上述种种，均可视为山东省为撰写全面的地方音乐史，迈出的第一步。

盛世修史，这已是历史的规律。综上所述不难想见，当前全国还有众多的地方音乐史志工作正处在方兴未艾之中。相信我国地方音乐史的成果在不久的将来，定会呈现一派繁荣景象。

必须提及的是我国近现代创建的有关音乐院校史的编写，也属于地方、区域性的音乐史研究范畴。它不仅有利于当今音乐教育事业的借鉴和发展，而且可以大为丰富中国近现代音乐史的史料发掘和整理。今年，已见诸于报刊和专著的音乐院校校史，从数量到质量都较以往有明显的起色。主要者如《上海音乐学院简史》、《四川音乐学院校史》以及《国立福建音专史记》等。

《上海音乐学院简史》（下称《简史》）是该院为纪念建院六十周年而组织的“院史编委会”编纂的。全文六万余字，审慎而全面地回顾了自1927年国立音乐院的诞生，至今日上海音乐学院的欣欣向荣前后六十年间艰难、曲折的发展历程，追忆历来音乐教育先驱们的卓绝业绩，总结经验，激励未来。《简史》共分六

章，即："艰苦创业"（1927—1937）、"八年磨难"（1937—1945）、"迎接解放"（1945—1949）、"曲折前进"（1949—1966）、"十年浩劫"（1966—1976）、"光辉前程"（1976—1987）。各章均有详实的资料和事例。无疑，这部《简史》对中国现代或当代音乐史都具有很重要的史料价值。

《四川音乐学院校史》在《音乐探索》1987年第1期上摘要发表。其中在"初建音乐科"一节里追忆了该院最早的前身"四川省立戏剧教育实验学校音乐科"于1939年开学后进行的第一课便是排练《黄河大合唱》的史实，并称这是《黄河大合唱》"在国民党统治区第一次公开演出"。

"国立福建音专"创建于1942年，它是当时全国仅有的三所高等音乐学府之一。虽然自1950年以后此校已不独立存在（并入上海音乐学院），但其影响依存。据今年第3期《中国音乐通讯》报导：福建省艺术研究所六月在福州召开了"国立福建音专校史讨论会"。在此之前，该校校友杨育强在香港九龙编撰发行了一册《国立福建音专史记》，并寄赠国内外音乐院校、各大学音乐系科及各大图书馆存作资料。书中载有不少照片、史料和文字记述，印刷精美，虽系独力编撰，有些材料尚难做到详实准确，但不失为一本有参考价值的校史编著。

（三）

今年，国内音乐报刊上刊载了不少有关中国近现代音乐史方面的理论文章，它们从微观上对一些历史事件与人物进行了有益的探讨。

1987年"七·七"是中国抗日战争爆发五十周年纪念日。梁茂春在7月号《人民音乐》上发表题为《抗日歌曲，中国音乐史上光辉的一页》的文章。该文除阐明抗战歌曲在音调上"开启了一代乐风"，在艺术上"展现了一种广采博取的、开放的音乐思

维”、“呈现了丰富多彩的局面”外，作者对抗日歌曲的形成以及国际影响，从历史发展角度加以论述。其中值得注意的论点主要有三：一是在抗日民族救亡运动中，用歌曲“最先表达了中华民族要求团结抗日的强烈愿望的”是黄自、陈洪、任光以及上海国立音专的教师们。是他们创作的《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《冲锋号》、《上前线》、《十九路军》以及广州，上海等地群众歌咏运动的兴起，才奏响了“救亡歌咏运动的序奏”。这是符合历史本来面目的观点，它给国民党统治区的歌咏和创作以应有的、适当的历史地位；二是一方面提出抗日战争“孕育了一批有作为、有成就的作曲家”并指出聂耳、冼星海是“代表那个时代的作曲大师”，同时，又历史地阐明了抗日救亡歌曲自身发展的的全过程，即“从20世纪初的‘学堂乐歌’时期开始引进我国的‘群众歌曲’体裁，到‘五四运动’以后的进一步发展”直至抗日救亡时期才步入“完全成熟的阶段”。这种从整体上看待抗战歌曲形成的历史观，是具有新意的；三是将中国抗战歌曲放在全世界反法西斯歌咏运动的客观背景上来认识。文章明确指出：中国抗日救亡歌咏运动是“世界反法西斯歌咏运动的一个组成部分”，是“中国近现代音乐对于世界乐坛的第一个具有独创性的贡献”。

乔建中在《人民音乐》1987年第3期上发表的《中国传统在一位国际主义作曲家的笔下——郑律成作品中的民间因素略述》一文，总结了这位作曲家“终其一生都把民族民间音乐当成自己音乐创作的基石”的经验。作者列举《延水谣》(1939)、《伐木歌》(1940)、《女康拜因手》(1953)、《山茶》(1957)、《站在高山上》(1960)、《红色邮递员》(1964)、《湖上曲》(1970)等各个时期的代表作品，有力地论证了这位作曲家“对于民歌风的一贯追求”。

据笔者所见，在全国各类音乐报刊中，今年刊载有关中国近现代音乐史文章数量最多者当首推上海音乐学院学报《音乐艺术》，仅在该刊1987年第1、3、4三期所设“中国音乐史”及

“校庆六十周年”等栏中发表的历史回顾性文章就有二十余篇，诸如《上海音乐学院和中国现代音乐的发展》（丁善德）、《国民救亡歌咏协会宣传团》（林艺执笔）、《回忆与祝贺》（江定仙）、《记乐艺社》（廖辅叔）、《肖友梅先生临终前后》（邓尔敬）、《回忆沈知白先生》（李志曙）、《沈先生对我作曲上的启发和帮助》（罗忠镕）、《六十年的回顾》（贺绿汀）、《承前启后开拓前进》（桑桐）、《历史的回顾》（喻宜萱）、《贺上海音乐学院创建六十周年》（汪颐年）、《忆肖友梅先生与抗战初期的上海国立音专》（陈洪）、《清晰的记忆》（龚琪、谢明）、《回到松林岗》（何碧君）、《我国现代音乐教育事业的开拓者肖友梅》（汪毓和）、《〈赵元任音乐作品全集〉的成书和出版》（赵如兰）、《读赵元任音乐作品全集》（陈聆群）等等。这些文章，对中国近现代音乐史的研究，无疑是一宗宝贵的资料和财富，它们既是历史的见证，又是实践经验的总结。如丁善德在香港大学亚洲研究中心第二次中国音乐研讨会上所作《上海音乐学院和中国现代音乐发展》报告中，从“历史的回顾”、“创建最高音乐学府”、“延聘良师”、“发展和贡献”、“抗战时期的中国音乐教育”等各个方面对上海音乐学院的历史进行全面忆述。在办学经验方面，他在“延聘良师”一节中说：“为了提高学校的教育质量，肖友梅千方百计聘请当时最好的音乐家来校任教”，“由于师资力量雄厚、教学正规、课程严格，教育水平提高很快”；喻宜萱在《历史的回顾》一文中也写道：“我认为那时音专的学制是合理的、科学的。但好的学制也还必须有一支好的队伍”，“没有高水平的师资，学制再好，也只能是一纸空谈”并盛赞肖友梅“高瞻远瞩，广为罗致具有真才实学的音乐专家到校任教”的办学思想。

《乐艺》是上海音乐学院三十年代初出版的学术性音乐刊物，《中国音乐辞典》对此曾设有专门条目介绍。但与这份刊物有密切关系的“乐艺社”的情况，却鲜为后人所知。《音乐艺术》1987年第3期上廖辅叔著文《记乐艺社》，对该社的成立经

过、参与人员、办社宗旨、刊物特色、专业影响等作了精细的回忆与评述。作者认为：“《乐艺》是名副其实的同人杂志，所以来稿必登，文责自负。每个作者都可以各抒己见，即使彼此之间意见大不相同，也同样照登不误，由读者自由鉴别”。他还对当时《乐艺》所载赵元任《介绍乐艺的乐》这篇长文倍加赞扬：“他认为好的作品，一点不吝惜他的赞美，他认为值得推敲的地方，就仔细地指出问题所在并提出他修改的意见”，“那样的文章，至今仍然是治疗我们今天某一些只管捧场，缺乏明辨是非的评论文风的药石”。这样的回忆与评述既有史料价值，也给人以很多有益的启示。

《音乐艺术》第2期所载林友仁、刘立新合写的《沈仲章生平记略》一文，对沈仲章这位老一辈民族音乐家的逝世，表达了深情的追思与悼念。文章列举许多生动事例赞誉他“以史学家高度敏锐的眼光，关注于民族民间音乐、古代文物资料的保存与收集”，“自觉地为抢救民族文化做了大量有意义、有价值的工作”。读来令人对这位刚逝世的音乐家油然起敬。

今年5月20日，中国著名小提琴演奏家、作曲家马思聪在美国病逝。对这位饮誉中外而又饱经“文革”磨难的爱国音乐家的突然逝去，国内报刊，发表有众多的哀思与追念的篇章。李凌在《中央音乐学院学报》1987年第3期上发表《我所了解的马思聪》一文，以深沉而惆怅的笔触，亲切地回顾了他与马思聪过去曾在一起经历过的件件往事；对这位音乐家在中国音乐教育事业、尤其是音乐创作方面所作出的巨大贡献，给予充分肯定；对马思聪的出走，作者写道：“‘文化大革命’来势之猛，是他料想不到的，其实早在1964年就掀起的文艺上反修运动，他就有些想不通，如今什么反动权威的、莫须有的罪名（都）加到他的头上，又经受可怕的凌辱，他就不知所措，出走到国外去了”，可谓言之由衷、至为中肯。马思聪的故友知交陈洪、金帆也分别以《忆马思聪》为题在1987年第3期《中央音乐学院学报》和第4

期《中国音乐》上发表纪念文章；此外，今年7月份《新民晚报》“十日谈”专栏中还连载了叶永烈等写的十篇有关“忆马思聪”的短文。上述各篇，从多侧面忆及马思聪的生世、为人、事业成就、艺术贡献、创作思想……。毫无疑问，这些记述都将成为中国现代音乐史学者深入研究这位音乐大师的珍贵素材和资料。

（四）

应该说：1987年，有关中国近现代音乐文献与专著的出版信息，是令人振奋的。据悉：赵元任、冼星海、黄自、肖友梅等现代中国音乐名家的文献、作品集及专著等的编纂印行，均先后列入出版计划，其中有的已经公开发行，有的正在制版印刷或积极编审之中。

《赵元任音乐作品全集》（下称《全集》）于1987年6月由上海音乐出版社正式出版。这部珍贵资料的发行，乃是中国音乐史学界久所企盼的大事。《全集》所收音乐作品范围计有：“早年学生时代的作品，包括配以钢琴伴奏的中国民歌和几支器乐曲；二十年代写的、后来又广泛流传的、比较著名的抒情曲；抗战时期所作的爱国歌曲；种种儿童教育、大众教育的歌曲；专门为一些学校、社团和运动会写的歌曲；还有许多从来没有发表过的、带有游戏性的家庭儿童合唱歌曲。”（赵如兰“前言”）曲目总数共有132首之多，而以往有关赵元任音乐作品总数的记载一般是四十余首，相差甚巨。因此，《全集》囊括如此丰富的作品，不仅使音乐界为之惊叹，而且必然会由此引起对赵元任有关史料的重新认识和改写，它的出版价值和意义，自是不言而喻的了。此外，这部《全集》的出版过程和周折，也值得一提。通过戴鹏海《几点补充与说明》（《音乐艺术》1987年第4期）可以看出，此书的出版并非一帆风顺，它曾因几首原作歌词中有“中华民

国”和“青天白日红光照满地”等歌颂民国和国旗的字句而被“卡壳”。文章说：“后来是赵如兰教授亲自写信给中央领导同同，获得了‘同意让赵先生的音乐作品全集名副其实地、即全部作品没有任何遗漏、变动地出版’的明确答复，中央有关领导部门又特为此事下达了专门的文件，《全集》才获准问世”。笔者认为：从问题的提出，到问题的解决，既反映出当今某些单位和决策人在音乐史学观念上的因袭陈规和宁左勿右思想，同时也反映出这种陈旧的思想和观念，已随着整个史学的进展和新观念的冲击而获得改善和提高，这是可喜的。诚如陈聆群在《读〈赵元任音乐作品全集〉》一文中所说：“这样尊重历史的编辑出版态度，理应受到赞扬，加以推广”。

已被列入国家“七五”计划艺术学科重点项目的《冼星海全集》正在加紧编纂中。据1987年10月20日《文汇报》报导：“目前，收集冼星海日记、书信、评论等四十多万字的第一卷，已交付印刷厂排版”，其余九卷“预计明年出齐”。这部十卷本的《冼星海全集》还“录制有相应的音响资料，与《聂耳全集》堪称双璧”。

在专著方面，汪毓和撰写的《聂耳评传》已于今年出版。该书对聂耳的生平、创作思想、艺术道路与学术成就，进行了富于学术性的评述。需要说明的是，这部专著是人民音乐出版社拟定出版的系列读物“中国近现代音乐家研究丛书”率先面市的第一册，随之而来的，将是其他几位有影响、有贡献的近现代音乐家评传的陆续问世。

音乐考古研究与新发现

蒋定穗

“音乐考古学”是近年来随着我国考古事业的蓬勃发展，音乐文物大量出土和音乐史学研究的不断深入而逐渐形成的一门“潜科学”。五十年代以来，不但在河南信阳长台关楚墓、湖南长沙马王堆汉墓和湖北随县曾侯乙墓这几个大墓葬中出土了丰富的古代乐器，而且还有大量的、各种各类的音乐文物或图象散见在许多的中小型墓葬和石窟洞穴之中。这些音乐文物的不断出土，对音乐史学来说，不但起着补史、证史的作用，在一些重大问题上，甚至起着改写音乐史的突破性影响。尤自1978年湖北随县曾侯乙墓出土后，音乐学界不但参加了发掘工作，并且从此自觉地掀起了研究音乐文物的热潮，至今方兴未艾，加快了音乐考古的研究进程，使这一“潜科学”从不成熟，逐渐走向成熟，从不被人承认到开始被考古界承认。考古界通过发掘实践也认识到处理音乐文物如不具备音乐专业知识，将会造成某些重大失误，甚至是无法挽回的损失。音乐考古发展到今天，已不再能被一般的考古学所包容，使用一般的音乐史学方法研究出土乐器，也已显得不够用，它迫切需要建立起由考古学和音乐史学相互结合而形成的新学科。现在，音乐考古学虽然还没有建立起自已的学科体系，但已越过了它的萌芽阶段而初步具有了这一学科赖以建立的领域。

音乐考古学是根据古代人类活动中遗留下来的音乐方面实物，运用考古学的方法研究古代音乐历史的学科。

音乐考古学所研究的实物主要资料包括以下几类：乐器、奏乐陶俑和雕塑、以及各种图象（帛画、壁画、卷轴纸画、画象石、画象砖石刻线画及石器、陶器、青铜器、漆器等器物的纹饰）象石、上与音乐有关的内容。

考古发现的文字资料和古谱，则应属于文献学、文字学和古谱学领域的研究范畴。

1987年，一些学者曾就本学科的建设情况，发表了看法。李纯一在西安讲学时谈到“音乐考古正处在一种萌生阶段，还没有正式成为一门独立的学科。现在还谈不上什么体系”①。同时他谈到了考古学材料的种类和优越性以及使用问题。黄翔鹏在河南还作了以“音乐考古学与考古学”为专题的报告②。他认为，音乐考古这门新学科“目前，人们对他的任务、研究方法等问题的认识还存在着分岐，很不成熟。因此，这个学科的体系还有待于进一步完善”。并列举了大量事实，谈了建立音乐考古学的必要性。他介绍说，1982—1983年间，国际上成立了一个“传统音乐学”组织，下设一研究组，名曰“考古音乐学”，1984年更名为“音乐考古学”。前者以考古发掘资料和历史知识为基础，主要进行音乐史的研究，后者则侧重于考古发掘出土的古乐器的研究，这就进一步强调了考古学在音乐研究中的重要作用。黄翔鹏呼吁，在我国建立音乐考古学，加快音乐考古学方面的人才培养乃当务之急。

总之，目前对这一学科的研究对象尚存在争议，关于这一学科的研究方法也还有待于进一步探讨使之完善起来。

当前在这一领域内的研究倾向有以下几方面：1．学科的基本建设还没有大规模展开，缺少有计划的系统普查和收集，还处在个人摸索或应付考古出土任务式的合作阶段。表现在研究方法上也没有脱离一般史学研究的旧巢臼，缺少运用考古学方法的自觉

研究。因而真正称得上属于音乐考古学研究的专题文章还不多见。但是使用或涉及到出土音乐资料进行研究的文章却有一定的数量。我们当前宁可把收集的范围放宽些，即凡涉及到对音乐文物研究的文章，一般都收入列，这样有助于从多侧面探讨和摸索研究的方法，以便加速学科发展成熟。2．音乐文物受到更多的重视。有来自考古学者和音乐学者两方面，从不同角度，有不同侧重，使用不同方法进行的研究。尤其是对出土乐器的研究，本年度呈现出活跃的态势。3．从事民族民间音乐研究的学者，也开始注意使用和参照考古出土的资料，从而使某些研究增加了深度。

一、音乐考古研究

1987年发表的有关音乐考古研究的文章有二十多篇。内容所及有原始时期乐器，商周时期乐器，汉画石刻乐舞和乐器，唐宋壁画砖雕伎乐和乐器，金元砖雕杂剧乐队等几乎各个历史时期的音乐文物。还有对出土乐器或利用出土资料进行的关于錞于、筑、篪、笛、铜葫芦笙等乐器的专题研究。以及对某一地区音乐考古研究课题和研究方法的专论。

述及原始社会时期音乐的文章，主要内容集中在对原始时期几种陶制打击“乐器”的讨论上。尹德生在《甘肃出土的几件原始社会打击乐器》（《西北史地》1987年2期）一文中，分析介绍了5件马家窑文化出土的陶质制品。通过对其音响效果和结构的具体介绍，他认为：这几件陶制品都有共鸣箱，共鸣箱内“中空有丸”，都有“石质或坚硬的陶丸”，所以尽管它们“形制各异”，有馒头形、扁圆形、橄榄状、圆筒状、或形制象“陶祖”，但演奏功能基本相同，应该统称为“陶铃”。他分析了这一类制品的功用：①是狩猎时传播信号的工具；②在一定时期当做玩具；③在上述两种可能并存的前题下，是原始社会打击乐器

更为合理。此类器物在我国其他地区也曾多有发现，这批材料的公布和分析对原始时期音乐和乐器起源问题的探索，提供了有益的启发。牛龙菲《有关新石器时代的彩陶细腰鼓资料》（《音乐研究》1987年1期）一文，根据1980年至1981年首次在青海省民和县阳山马厂文化早期墓发现出土的两件异型陶器③和甘肃永登河桥乐山村出土的七件彩陶④，判断这是“彩陶细腰鼓”，是“目前所知的最早的一批土鼓”。伍国栋在他的《长鼓研究》（《中国音乐学》1987年4期）中，把青海、甘肃这批陶器与1978年至1980年间在山西襄汾陶寺墓地出土的另一种“异型陶器”联系起来，认为这些都是鼓类乐器，并把它们当作至今散布在我国西南部桂、湘、粤瑶区的“瑶族长鼓”及我国“诸民族各型细腰鼓”的“最早源头”。而在1985年文物出版社出版的《中国陶瓷》一书图版30的《说明》中，却谨慎地认为青海民和县阳山墓这两件陶器“其用途目前尚难确定，估计可能是原始的扩音用具”。再有，李纯一在山东讲演中谈到山东大汶口晚期墓出土的“白陶背壶”，“是不是所谓的陶鼓，即中国文献所说的瓦鼓或土鼓？”（见《中国音乐学》1987年1期）。以及曲广义经与王树明共同研究，认为1979年山东莒县陵阳河大汶口文化晚期第17号墓中出土的一件泥质黑陶高柄杯，是“酒杯与乐器的结合体”，“是迄今大汶口文化发现的唯一一件乐器，也是迄今发现的我中华民族最早和唯一的陶制横吹管乐器”。并取名为“笛柄杯”（《中国音乐》1987年3期）。由此看来，对于这批新石器时代陶制器物的功用和定名的讨论是引人入胜的，很有结合多方面材料进一步探讨的必要。

1979年，江西贵溪春秋战国古越族崖墓出土两件“十三弦木琴”后，引起了音乐界极大重视。黄成元在《公元前500年的古筝——贵溪崖墓出土乐器考》一文中认为，这两件乐器不是“琴类乐器”，不是“瑟类乐器”，也不是“筑”，“贵溪十三弦乐器就是十三弦筝”（《中国音乐》1987年3期）。而许智范在《古越族的两种民乐器

——十三弦琴与木扁鼓》一文中，除认为“贵溪仙岩崖墓出土的十三弦琴形体长而扁，其式样与湖南长沙马王堆西汉墓、湖北随县战国曾侯乙墓等汉族墓葬出土的古琴不完全相同，应是具有更多的越族乐器本身的特征”。之外，还着重介绍了崖墓中出土的另一件乐器——一面残破的木扁鼓。经测量复原后，“其鼓面直径为26.8厘米，高6.5厘米。鼓框圆弧，施绘一道黑漆，上下边各有两排竹钉，用于绷紧鼓皮。此鼓很可能是直立悬挂在木器上进行击奏的”（《文物报》1987年7月24日三版）。

对西南少数民族地区乐器进行研究的，还有葛季芳的《云南出土铜葫芦笙探讨》（《考古》1987年9期）。他对云南地区铜葫芦笙的出土情况、用途、流行民族、起源等问题进行了探讨。他认为“出土的葫芦笙以铜仿制，体质沉重，颈端焊铸牛虎形象，吹拿不便，瓢腹上的孔又互相串通式呈敞口形，均不能按装音管，或者按上也不能发出不同的音响效果”。另外“伴同出土的文物以铜器为主要”，所以铜葫芦笙是“象征奴隶主在世时享乐的明器”。他分析“葫芦笙可能在公元前五千年至三千年间已具原型”。吴钊《广西贵县罗泊湾M1墓青铜乐器的音高测定及相关问题》（《中国音乐学》1987年1期）一文发表了广西贵县罗泊湾M1出土的两面铜鼓、两件直筒形编钟、一件羊角钮钟和一件铜锣的测音报告，并进行了数据分析和相关问题的讨论。在谈到布地律制的文化属性及其与周邻地区律制的联系与区别问题时，他认为：“至晚在秦汉之世，在以贵县为中心的广西地区已在先秦越文化与洱海文化的基础上形成了一种独特的区域文化。”

有关乐器专论的文章，还有林奇、邓辉的《錞于刍议》（《江汉考古》1987年4期）。文中对湖北出土的錞于就用途，形制类型及分期、分布、演变及文化属性几方面进行了探讨。他们认为，錞于是“古代军旅乐器”，同时“又可作军士们驻扎宿营的娱乐之用”。在錞于出土分布的“十数省份中，湖北、湖南出土最多”，“大致可以断为巴民族的遗物”。柳羽在《考筑》（《音乐研究》

1987年1期)一文中提出："筑的形制与筝、瑟等弦乐器不同的主要特点是：'筑'的音箱不是面板和底板上下相粘合一体的琴匣式，而是面底两板不粘连的活动底板式。"他并且以此为主要的根据考证马王堆墓七弦琴、曾侯乙墓十弦琴和1980年湖南长沙五里牌战国墓出土的"莫名琴"，都是"筑"。张曲波在《篪笛考辨》(《交响》1987年4月)中，注意利用考古出土的资料，把随县曾侯乙墓出土的两件"篪"与长沙马王堆三号墓出土的两支"笛"进行比较，对照文献资料，总结出篪与笛的区别与关系。

本年度对为全世界所瞩目的曾侯乙编钟虽无专论，但李纯一在陕西讲学时谈到了这方面的问题⑤。他认为，"西周中期钟能发双音，这是肯定无疑的，因为钟自身已用纹饰标明"。但是，"这在文献上没有记载，历史上也没有传下来，汉代钟有铭文的也只标单音"，而且"现在所测的西周编钟，都是$\underset{\cdot}{6}$ 1 3 6 $\dot{3}$ $\dot{6}$上去"，"若每钟两音，$\underset{\cdot}{6}$上1，3上5，即$\underset{\cdot}{6}$ 1 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$……，6上的双音没有用处，不构成新的音阶。这就有疑问，究竟这种音是演奏用的音，还是乐器制造为取得一定协合、一定规格的音？所以尽管曾侯乙墓标明有双音，可能是属于特殊例子。当时是否普遍实际运用，还有待于深入探讨和更多考古资料的积累"。他还认为，"曾侯乙墓的编钟，看着很复杂，有十二半音，很可能在某种情况下有十二个半音。但它的高档音$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 3 $\underset{\cdot}{6}$ 2 3 6 $\underset{\cdot}{6}$ 2 3 6，比$\underset{\cdot}{6}$ 1 3 6 3 6，不过是加了两个音"，"综合这些材料看，五声音阶不可能发生在原始社会母系时代晚期"。此外，还有杨匡民在《楚编钟与民歌音阶的比较》(《交响》1987年2月)中把湖北民歌的音阶音列特点与曾侯乙编钟的音阶特点做了总结。在经过统计与比较之后，他发现二者都有"以五声音阶为主"和"以徵(sol)为主的徵(sol)、羽(la)、宫(do)、商(re)这四个音""为旋律中主要的音"的共同特点。他认为"古乐编钟音

阶音列反映了当地（编钟产生之地）民歌音调的音阶”。

在汉画像石的研究方面，音乐界历来比较薄弱。本年这方面的文章有林济庄的《山东汉画像石之音乐刻石述评》（《齐鲁乐苑》总第19期，1987年12月出版）。他对出土数量为全国之冠的山东画像石作了两方面的论述。1．含音乐画面的刻石种类。2．音乐艺术的表现形式：①独奏、②合奏、③伴奏。此外。柳羽在《中国古代军乐》为题的研究中，也注意以出土的汉代画像石和画像砖的资料佐证和充实关于“鼓吹乐”的研究（《民族民间音乐》1987年2期、3期）。

有关唐宋以后的研究，集中在壁画和砖雕石刻方面。除介绍乐器乐队外，往往还注意到与西域音乐文化的比较。高德祥在《敦煌石窟壁画中的古乐器——篪》(《中国音乐》1987年2期)一文中，详细介绍了敦煌中唐159窟壁龛北侧《普贤经变》三人乐队所用之篪。他说：“最为明显的是，管端是用一个圆形的木塞堵住，即为有底，并在吹孔近处有一弯勾状之物。”这种“弯勾状之物”即是《旧唐书》所云“酸枣”。“酸枣”实应为“枣刺”。如严格区分，曾侯乙墓无“枣刺”的实物应为“篪”，而敦煌壁画篪明显有嘴，应称为“义嘴篪”以示无嘴与有嘴的区别。他认为笛与篪的“义嘴”并不是什么附加管，只不过是“一种余留的细竹枝，古人留它也只是为了装饰，或可当作一种挂勾使用，与其器的发音并无关系，更说不上它有西洋管乐器的功能了”。高德祥在他的另一篇文章《敦煌壁画中的唐代经变伎乐队》（《新疆艺术》1987年5期）里还论及了敦煌壁画的经变伎乐队形式是“依据了当时坐部伎的形式绘制而成的”。

在唐宋之后的砖雕石刻方面，有苏思义关于唐塔“舞乐图”的文章：《少林寺同光禅师塔石门线刻画〈舞乐图〉试析》（《中原文物》1987年2期）。他认为其舞是“胡旋舞”，其舞伎乐队为“龟兹乐队”。本年还有两篇有关五代时期砖雕伎乐的文章。尼树仁在《精湛的繁塔伎乐砖雕》（《中州今古》1987年6

期）一文中详细介绍了河南开封繁塔的20个伎乐人演奏像。他们所奏的乐器有：羯鼓、都昙鼓、鸡娄鼓、鞉牢及鸡娄鼓、铜钹、拍板（六块）、筚篥、排箫（十六管）、笙（圆笙）、螺、角笛、曲项琵琶。其中“角笛”是首次发现。这是一种横吹乐器，形似羚羊角，更似小野牛角，一端向上弯曲，顶端渐细而尖，一端渐粗，呈微喇叭形，吹口在中间偏上处，“角笛”之名是作者暂定的。尼文认为这是一个以龟兹乐为基础的中土西域混合乐队。秦方瑜的《千年唐音鼓乐，民族文化和融》（《成都大学学报》1987年1期）着重考释了王建墓石刻伎乐中的鼓共有8种9件，占小乐队11件乐器的72%。它们的名称分别为：正鼓、齐鼓、和鼓、羯鼓、鼗牢、鸡娄鼓、答腊鼓、毛员鼓。文章认为石刻伎乐的龟兹色彩表现了民族音乐大荟萃。

本年还有杨富斗《稷山、新绛金元墓杂剧砖雕研究》（《考古与文物》1987年2期）一文述及金、元杂剧的伴奏乐器问题。他根据1978至1981年山西稷山马村金墓所出土的杂剧砖雕伴奏乐队，考证金杂剧的伴奏乐器有：大鼓、腰鼓、拍板、笛和觱篥。而元杂剧伴奏乐器与宋、金杂剧伴奏乐器比较，除没有觱篥外，全部相同。文章认为，元杂剧不用觱篥是重要现象。这与元杂剧的成熟和在诸宫调基础上进一步发展成以唱为主的“旦本”或“末本”体制，而觱篥粗犷沉重，不适合这一发展要求有关。宋金杂剧的伴奏乐器，史无明载，元杂剧的伴奏乐器，在洪洞所出元杂剧壁画中虽有表现，但种类不全。这批杂剧砖雕的出土研究就更显得有重要价值。

本年度发表的李纯一《山东地区音乐考古及研究课题》（《中国音乐学》1987年1期）显示了他对山东地区音乐考古材料的综合把握，有助于启发这一地区音乐考古的进展。

还应该提到孙焕英的一篇小文《音乐考古中形而上学的无穷贻害》（《民族民间音乐》1987年1期）。作者出于对音乐考古的关注，作为一种方法论的提醒，无疑对学术的开展是有好处的。但文章所举二例，一是认为“拿出土乐器的琴码排列样子当

成入土乐器琴码排列的样子”乃是“刻舟求剑”，二是认为编钟“出土时的音高音色音质“肯定”不再是入土时的精确原样”。但文章只是泛谈，对这些论点均未举出实例，也并未提出他自己所做的实验根据，未免显得不能中的。稍微了解一下就会知道，一、到目前为止只有马王堆汉墓出土的瑟把琴码位置复原了。但并非依据出土时的照片（出土时，瑟码早已漂在水中，也不可能存在这样的照片），而是依据出土时瑟上和弦上留下来的瑟码的磨痕复原的。二、对出土编钟的化学成份、金相组织、热处理以及形状、构造等方面因素对编钟音高、音色等声学特性的影响，已在复制曾侯乙编钟的研究中，由来自铸造学、声学、化学、考古学、音乐学等各方面的专家组成的复制小组，采用各种现代科学技术方法，经多学科协同合作研究清楚了。而1984年曾侯乙编钟的复制成功，又逆向证明了其研究的可靠性和这种测音研究的可行性。当然，如何科学地测音和小心地使用这些测音资料，是研究中另一个值得注意的问题了。

从以上综述中，我们看到已经有更多的研究者从不同的方位把目光投向了音乐考古，说明音乐考古之学的研究正走向兴旺。音乐考古学有广阔的天地等待我们去开拓，同时多学科交缘的特点又带来了研究上的繁难，我们必须更加努力和慎谨。

二、音乐文物新发现

1987年发表的考古材料中，关于音乐考古方面的资料没有成批的重大发现。据《中国文物报》1987年12月25日报道，在湖北纪南城包山大冢发掘出土大型战国墓，其中规模最大的2号墓出土了一千多件精美的稀世珍品。墓主是楚国王室成员，报道说：“礼、乐、食器主要放在东室，”据此推测，大墓内会有一定数量的乐器出土，我们等待这批乐器珍品的面世。

现将今年发表散见于各报刊杂志的音乐文物新发现的材料汇集于下：

今年最惊人的发现要属河南省舞阳县贾湖新石器时代遗址出土的一批骨笛⑥。这批骨笛均系猛禽的骨管制作而成，大多为七孔，形制固定，制作规范。已对其中一件七孔骨笛进行测音，仍可吹奏出旋律。经碳14测定，贾湖遗址的年代为距今7920±150年。这些骨笛是迄今为止我国发现的年代最早的乐器。目前测音结果尚未公布，但从照片和已发表的材料推测，这种已具六个按音孔的横笛应该能吹出七声音阶了。这批骨笛的发现，将起着改写我国音乐史中某些重大问题的作用。

1984年在河南安阳武官村北殷代王陵区，一座带墓道的甲字形大墓（M260）中出土磬一件⑦。已残，灰黄色，残长25.5、残宽24、厚2.5厘米。该墓早年曾盗掘出土著名的司母戊大方鼎。

1985年陕西眉县马家镇杨家村出土一批窖藏西周铜器，其中有甬钟十件、镈三件。十件甬钟分三组，甲组两件、丙组四件。乙组四件逨钟均带铭文，自铭为“龢钟”，有三件鼓右饰有鸟纹。三件镈钟纹饰相同，最大者通高63.5厘米，重32.5公斤⑧。西周镈的出土极为罕见，此为建国后首次。象这样成批钟、镈同时出土，时期早晚不同，又属同一家族数代制品，实为宝贵，对西周时期青铜乐器史的研究提供了难得的资料。

1980年周原召陈乙区西周居住基址发掘清理出西周石磬残片68块，青黑色石灰石磨制成，能拼成十五件以上石磬，有阴刻夔纹的十三件，素面无纹的两件。1982年周原云塘村发现一件西周素面石磬，青石磨成⑨。周原地区出土磬，此为首刊，确证了西周磬的存在，对西周钟磬乐和礼乐制度的研究提供了重要资料。

1980年山西洪洞永凝堡西周墓出土西周甬钟一件，⑩通高36.3厘米。

1985年江苏镇江谏壁王家山东周墓出土春秋末期三件一组的錞于和勾鑃一件。更难得的是在同墓出土的三件反映上层社会生

活画面的刻纹铜器中，有两件有乐舞图，其中在铜鉴的一块残片上还有“击磬图”[11]。东周刻纹铜器带有乐舞画面的仅有几件，此次出土又添增宝贵的一件。所出三件錞于大小成序，弧顶无盘，虎形钮，圆突肩。侧视錞于，器体上部向前倾斜，具有不等称的特征。正面肩腹突出处饰一浅浮雕人面纹。这种别致的造型和奇特的纹饰是前所未见的。最大一件通高56.5厘米。勾鑃为长柄有孔，通高23.6厘米。这批錞于、勾鑃配制成组出土，为研究吴国军乐器提供了珍贵资料。

1984年广东博罗县大沥散屋出土七件春秋甬钟[12]。其中六件大小相次，形制一致，花纹基本相同，可能为一套。

1985年湖南芷江县一里街东周遗址出土甬钟四件[13]，形制纹饰基本相同。据推断为东周中晚期文物。

1983年湖北建始县青花乡出土春秋战国时期桥形钮錞于一件[14]。顶端有盘，通高370厘米，重4公斤，为目前已知錞于中之最小一件。

1976年湖北长阳县贺家坪出土战国虎钮錞于一件[15]。顶部有盘，通高60厘米，重20公斤。

1984年湖北长阳县马坪乡渠安头出土战国甬钟一件[16]。通高54厘米，重7.5公斤。钟体特扁，素面无文，钲部两边有24枚乳钉，正背两面共计有48枚乳钉，形制奇特，可能是巴族遗物。

1970年山东诸城臧家庄出土编钮钟一组九件，编镈一组七件和石编磬一组十三件，已在1972年5期《文物》上发表过。因1986年秋又发现编钟、编镈上原有铭文而写文补述[17]。原报告定此墓为战国晚期，此文经再研究认为应修定在战国中期为宜。

1985年陕西旬阳战国楚墓出土钲一件[13]。此钲体修长，无纹饰，钲柄为八棱形，端铸一伏兽，爪趾尖利，肢间有孔，可以穿系，实属罕见。据推断此墓属战国中期。

1985年湖南株洲县漂沙井油圳村一山坡上出土一件铜铙[19]。通高39.5厘米，重18.2斤。篆间饰云雷纹，钲部两边各有枚18

个，甬上有旋。

1986年浙江磐安深泽一山背出土一件云纹铙⑳。甬残、残高27厘米，重6.25公斤。钲部有四组枚，每组九个枚。以上两件铙报告都定为西周时期，有关大铙的年代问题，考古界历来存在不同看法。此两例的出土与以往一样，在山坡上且无共出物，没有提供断代的可靠依据。所以对这类大铙的年代问题，应结合形制、纹饰、出土情况等几方面因素进一步研究。

秦始皇陵兵马俑一号从葬坑前五方发现有二处鼓迹㉑，分别在二过洞T_2和五过洞T_{10}。两面鼓都为木质扁圆形，鼓上原有彩绘颜色。二过洞鼓周长207.9，高12厘米。五过洞鼓周长215.5，高9厘米。这鼓附近还出铜甬钟一件。

今年刊布的汉代石刻画反映乐舞内容的不多。1980年陕西米脂县官庄东汉画象石墓西壁下块第三栏为"舞宴图"㉒，其中有七盘舞场面。这整块刻石为2.51×1.05米，是目前陕北出土画象石中最大一块。1987年四川内江东汉一号岩墓墓室后壁有一"舞乐百戏图"㉓。画面左边有一四人乐队，自左分别有：箫、芦笙、琴、鼓。

1982年山东五莲县张家仲崮西汉墓出土形制相同的铜制木瑟弦枘四件㉔。枘呈蘑菇状，帽顶饰花卉形状，鎏金并镶嵌宝石、绿松石。此墓早被破坏，同出无瑟，估计此四件如此精美的弦枘原为一件瑟上之物，原瑟可能为四枘式。

1982年以来广东地区又陆续发现一批铜鼓，共十二面㉕。1985年四川古蔺县发现一件麻江型铜鼓㉖。1986年新疆库车也发现了一面古代铜鼓㉗。介绍者认为此鼓与我国南方古代铜鼓有联系。

1984年陕西咸阳胡家沟魏西侯义墓出土骑马乐俑二十一件㉘。俑分三式，可辨认的乐器有角。此角长大呈曲尺形，与以往北朝墓中所见不同。侯义墓是首次发现的有明确纪年的西魏墓，这些骑马乐俑的发现就显得更有研究价值了。

1955年在山东阳谷县关庄发现的唐塔上层须弥座的束腰四面，有弹琴、击鼓、击拍板、弹凤首箜篌等伎乐人。塔身门楣之上两侧，有击拍板、吹箫的伎乐天㉙。1973年清理山东聊城北宋铁塔基座束腰四面有伎乐人物。可辨认的有二舞伎、击扁鼓伎、击腰鼓伎等㉚。河南密县法海寺元末毁于兵火，唯塔独存。石塔于1966年又被毁，现唯存残石。其中一残石上有线雕“舞乐图”，图中剩九人，分别奏笛、排箫、笙、鼗鼓、瑟等乐器㉛。

1982年河北省涿鹿县辽代壁画墓内下层壁画有一组“散乐图”㉜。图上共有十三人，分前、中、后三排。可辨认的有一舞者，一击腰鼓者，一手执琵琶者，一吹笙者等。墓无纪年，据推断是辽代晚期墓。

---

①、⑤李纯一：《谈谈音乐史研究的材料和方法》，《交响》1987年2期。
②艾夫：《新兴的音乐考古学——黄翔鹏先生在河南讲学纪要》，《中国文物报》1987年12月25日第二版。
③此墓的发掘报告已发表在《考古》1984年5期。
④见1986年5月3日《兰州报》。
⑥《八千年的甲骨契刻符号和骨笛在河南出土》。《中国文物报》1987年12月11日1版。
⑦中国社会科学院考古研究所安阳队：《殷墟259、260号墓发掘报告》，《考古学报》1987年1期。
⑧刘怀君：《眉县出土一批西周窖藏青铜乐器》，《文博》1987年2期。
⑨罗西章：《周原出土的西周石磬》，《考古与文物》1987年6期。
⑩山西省文物工作委员会、洪洞县文化馆：《山西洪洞永凝堡西周墓葬》，《文物》1987年2期。
⑪镇江博物馆：《江苏镇江谏壁王家山东周墓》《文物》1987年12期。
⑫邱立诚、黄观礼：《广东博罗出土一组青铜编钟》，《考古与文物》1987年6期。
⑬怀化地区文物工作队，芷江县文管所：《芷江发现东周遗址和宋元窑址》，《湖南考古辑刊》第四辑（1987年10月出版）。
⑭建始县文化馆邹待清：《建始发现桥形钮錞于》，《江汉考古》1987年1期。
⑮王家德：《鄂西发现一批周代巴蜀青铜器》，《四川文物》1987年1期。
⑯长阳县文化馆：《湖北长阳县发现一件青铜钟》，《考古》1987年7期。另见⑮。
⑰山东诸城县博物馆：《山东诸城臧家庄与葛布口村战国墓》，《文物》1987年12期。
⑱旬阳县博物馆：《陕西旬阳发现战国墓葬》，《文物》1987年5期。
⑲饶泽民：《株洲发现西周青铜器》，《湖南考古辑刊》第四辑（1987年10月出版）。
⑳赵一新：《浙江磐安深泽出土一件云纹铙》，《考古》1987年8期。
㉑姜彩凡：《秦俑坑中的鼓》，《文博》1987年1期。

㉒吴兰、学勇：《陕西米脂县官庄东汉画象石墓》，《考古》1987年11期。
㉓雷建金、付成金：《内江市发现东汉岩墓画象》，《四川文物》1987年4期。
㉔潍坊市博物馆、五莲县图书馆：《山东五莲张家仲崮汉墓》，《文物》1987年9期。
㉕广东省博物馆张维：《广东地区新发现和出土的铜鼓》，《考古与文物》1987年6期。
㉖胡世勋：《古蔺县出土一面铜鼓》，《四川文物》1987年1期。
㉗刘增祺：《库车新发现的古代铜鼓》，《新疆艺术》1987年6期。
㉘咸阳市文管会、咸阳博物馆：《咸阳市胡家沟西魏侯义墓清理简报》，1987年12期。
㉙聊城地区博物馆：《山东阳谷县关庄唐代石塔》，《考古》1987年1期。
㉚山东聊城地区博物馆：《山东聊城北宋铁塔》，《考古》1987年2期。
㉛崔耕、张家泰、魏殿臣：《密县法海寺石塔摭遗》，《中原文物》1987年4期。
㉜张家口地区博物馆：《河北涿鹿县辽代壁画墓发掘简报》，《考古》1987年3期。

音乐美学研究

韩钟恩

焦虑——音乐美学应建立起自己的独立体系，困惑——音乐美学研究应从何着眼入手；无论是"形而上"的苦思冥想，还是"形而下"的勾勒描述，近年来虽不断有所涌现，但似乎还没有真正完成"起步"阶段；于是，想表达、在叩问——1987年就如同在淡淡的湖面上不时有些泛动的涟漪一样，在这样一个平静的"孕育年"中尚能见出某些新的"躁动"。

基础与对象

任何学科的研究工作都离不开自身的基础建设。

1）任何研究工作必须基于对以往历史和现状的深入了解，音乐美学的研究工作同样需要在必要的资料收集、整理、分类、综合的前提下才能顺利开展。这方面的工作长期来处于散漫无序的状态，相应的编辑与出版工作也未形成系统的计划，因此音乐美学的研究工作实际上一直处于资源严重短缺的状态中，这样，对当代国内外研究的了解就知之甚少，使我们不能不在很大程度上受到限制。在仅有的几本出版物中：

——李泽厚主编的美学译文丛书《情感与形式》（〔美〕苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社

1986年出版，1987年见书）中的音乐部分，从符号学的角度出发论述了音乐的特殊性，由于该书作者受过一定的专业音乐训练，加上该书以音乐为基点来论述情感与艺术的关系、建立情感符号的理论体系并推广到其他各艺术门类中去，因而与以往的一般美学著作相比，该书在对音乐的分析论述方面较为透彻，即使哲学性的理论升华也基本不失音乐的特殊性；

——于润洋《音乐美学史学论稿》(人民音乐出版社1986年9月出版，1987年见书）集作者近年来在各音乐刊物上发表的重要论文，虽不属专门的论著，但从中可以看到作者以马克思主义哲学“逻辑与历史统一”的方法为指导思想的意图，通过对具体历史、人物、作品的研究来论述西方音乐发展史中的审美观念特征及其演变；

——〔苏〕康斯坦丁诺夫、〔保〕安盖诺夫等编著的《音乐美学原理》(杨洸译，中国文联出版公司1987年3月出版）以马列主义美学原理来概括音乐的普遍经验，阐述音乐学的特殊问题，虽然该书实际上仍流于对一般的美学和文艺学的概述，而对有关音乐美学的问题触及较少，但对我们了解近年来苏联、东欧国家的音乐美学研究现状是不无帮助的。

除此之外，有些论著、译著也已排入出版计划或正在进行之中，中央音乐学院正着手组织翻译一套世界音乐美学丛书和计划精译中国古代音乐文献资料，这些计划的落实可望对我国音乐美学研究起到积极的推进作用。

2）对我国音乐美学研究工作进行全盘计划和协调规划的条件虽尚不成熟，但也需要经常性的信息交流，以促进研究工作活的流通。

——1987年7月25日～27日，由福建师大音乐系、福建省艺术研究所，音协福建分会理论委员会联合举办了福建省首次“音乐美学讨论会”，对音乐的概念与本质、音乐的内容与形式、音乐与其它艺术的关系、音乐美学的基础等问题进行了讨论；

——1987年10月8日，中国艺术研究院音乐研究所邀请在京的音乐美学研究工作者召开了“音乐美学研究座谈会”，就如何搞活音乐美学的研究和今后的打算进行了严肃认真的对话，尤其对本学科的资料工作、现状了解、音乐美学对象、研究工作中的历史与理论如何结合等问题进行了广泛的讨论，会议委托音乐研究所在1988年继续组织若干次类似学术活动，由专人准备介绍有关国内外本学科研究的情况。

3）音乐美学研究也必须重视对研究队伍本身的建设，对此，中央音乐学院近年来已开设了音乐美学概论、中国音乐美学思想史、西方音乐美学思想史的课程，并在音乐学系开始招收专业硕士研究生，在本科设制音乐美学专业课程；上海音乐学院近年来也开设了音乐美学概论（包含中外音乐美学思想史述）的研究生必修课和本科生选修课，并在音乐学系本科设置专业课程，对外进行函授教学活动。不断培养新的专业研究人才是本学科得以持续发展的根本保证。

音乐美学研究有其自身的一般基础和特定对象。

1）由于音乐美学及其一般美学最早脱胎于传统哲学领域中对“自然与艺术中的美”的研究，加上长期来音乐美学研究更多地运用逻辑思辨的方法，因此音乐美学与哲学的关系尤为密切；强调音乐美学的哲学基础，一方面正是为了顺应美学从哲学中逐渐分离达到相对独立的历史轨迹，另一方面也是为了满足美学由自发负荷哲学的分工到自觉地承担自身的理论要求。对此，

——王宁一《为什么要研究音乐美学的哲学基础》（《中国音乐学》1987.〈2〉）认为，音乐美学是研究人类音乐审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学，因此音乐美学乃是关于音乐观的学问，这一特性决定了它的哲学性质，即把握音乐实践的总体、本质、普遍规律；

——蓝帆《对象与基础》（《中国音乐学》）1987.〈2〉）认为，必须在马克思主义哲学的辩证唯物主义和历史唯物主义的

不可分割的统一基础上去研究、确定音乐美学的研究对象；

——茅原《音乐美学哲学基础的自我反思》(《中国音乐学》1987.〈2〉)认为，任何美学研究仅仅限于经验的方法而缺少哲学的抽象高度都会丧失美学的本质；

——修海林《"反映论"与"主体论"——对美学哲学基础的思考》(《中国音乐学》1987.〈2〉)主张，以人的社会实践为基础的主体哲学来作为音乐美学研究的哲学基础；

——罗小平《杂谈音乐美学的哲学基础》(《中国音乐学》1987.〈2〉)认为，音乐美学研究必须接受哲学的世界观和方法论的指导和制约，并以音乐理论研究的成果为参照系；

——居其宏《音乐美学哲学基础之我见》(《中国音乐学》1987.〈2〉)指出了音乐美学仅仅把反映论作为哲学基础的不足，认为从社会生活、作曲家、音乐作品这三个基本元素所构成的音乐创作全过程来看，似乎把音乐美学的立足点转移到历史唯物主义方面来更为贴切；

——魏廷格《音乐美学随想》(《中国音乐学》1987.〈2〉)认为，音乐美学的研究重点应始终是音乐本身的特殊性，因此理想的、深入的音乐美学研究应当由具有哲学头脑的音乐家来完成。

从中可见，对音乐美学的哲学基础的重视已被提到了一定的高度，随着这一讨论的深入，音乐美学本身的研究也会出现新的局面，无论对理论认识及其方法和实践及新的课题的形成均会起到一定的促进作用。

2)由于音乐是人创造的，因此音乐美学应始终以人的音乐审美经验为中心去研究音乐和音乐的美，并进而揭示音乐艺术如何按照人的音乐审美心理结构对人心所发生的特殊作用，在此基础上去确定音乐美学研究的基本问题——既为人的音乐审美活动立约、定法，又对音乐构成方式的内在机制进行描述；和特定的对象——人的音乐审美方式和音乐美的构成方式，即用哲学、美学

的观念去研究人如何用音乐的方式所进行的审美活动这样一种现象。对此，

——韩钟恩《音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构想与描述》(《人民音乐》1987.〈7〉)认为，“音乐与人的相关”应始终成为音乐美学赖以展开的“元命题”，因此它的对象应是人对音乐的特殊审美活动及其规律——解答“音乐是什么”和音乐的美及其构成——解答“音乐美不美”；

——王宁一《近年音乐美学研究一瞥》(《艺术广角》1987.〈5〉)认为，以往的研究大多以作品为中心重在揭示其对社会的反映关系和功利作用，似乎只看到物与物的交换关系，而忽视了以物为中介的人与人的关系，故造成研究对象本身的不足；

——孙星群《音乐美学浅话》(《乐坛》1987.〈5〉)认为，音乐美学研究对象应是音乐的艺术本质和人对现实的审美关系；

——王次炤《音乐美学在新文艺思潮面前的思考》(《人民音乐》1987.〈2〉)认为，音乐美学研究必须立足于对音乐艺术的分析和思考，揭示其内部规律；

——叶纯之在为《文艺新学科新方法手册》(上海文艺出版社出版)撰写的《音乐美学》条目中指出，音乐美学的基本定义为：在音乐审美活动中研究人与音乐的关系，研究音乐的本质及人在音乐审美活动中的普遍规律；

——蓝帆《对象与基础》(《中国音乐学》1987.〈2〉)认为，音乐美学应从本体论、历史唯物主义和认识论角度去分别研究音乐的本质、起源、发展、音乐与社会经济、实践的关系，音乐的创作、表演、欣赏，音乐的审美和思维等问题；

——高为杰《音乐美学的多元化》(《中国音乐学》1987.〈2〉)认为，通过音乐美学的研究，不仅要发现人类在音乐实践中创造出来的美，而且更重要的是要推动人去发掘和创造前所未有的更为多样的美；

——王安国《“新潮”作品研究与音乐美学》(《中国音乐

学》1987.〈2〉）呼吁，通过音乐美学的研究去确立、探寻音乐作品价值的"元标准"。

仅管这还是一些自发的呼吁，但其背后存在着自觉的要求，它们的提出似乎已表明进一步深入地去进行音乐美学对象的讨论已势在必行，因为只有在明确研究对象的前提下才可能去建立相应的理论体系，确立研究的范围、目的、任务、方法，触及音乐美的本质等问题。

现象与本质

近年来，随着音乐美学研究本身的逐步展开和深入，随着外界新学科新方法的介入，在音乐美学研究中出现了强化具体现象描述和淡化抽象本质推论的趋势。

具体的现象描述主要表现在：

1）对与音乐美学问题密切相关的临界学科诸如音乐心理学、音乐社会学等进行探索，或参照其研究成果来研究音乐本身。

——茅原《音乐的可知性——音乐心理学笔记》（《中国音乐学》1987.〈2〉）求助于心理学的研究成果来探索音乐反映生活是怎么可能的，人们认识音乐是怎么可能的和音乐的可知性是怎么可能实现的一系列问题；

——修海林《音乐审美中情感情绪问题的研究》（《中国音乐学》1987.〈2〉）取心理学领域中的情感情绪问题来深入研究音乐审美中的情感与情绪；

——曹利群《音乐的运动形式与人类的情感体验》（《中国音乐学》1987.〈2〉）认为，人的审美情感的发生必须基于人的社会（艺术）实践，因为人的社会（艺术）实践才是将"物理—生理"、"生理—精神"不同种又同形的结构联系起来的中介；

——谢嘉辛《听觉美学心理——音乐美学的"黑箱"》（《中国音乐学》1987.〈2〉）从心理学角度提出，音乐是一切运动

尤其是人的情感心理运动直接体验的产物，但在这一过程中存在着一系列从无声到有声、从心理到音响现象的转化；

——林华《音乐审美心理活动概述》（《音乐艺术》1987.〈1〉）以音乐的创作和欣赏为基点（包括从生活一艺术家的美感一创作一作品一欣赏一接受者的美感的一系列转换）剖析了音乐审美心理与音乐形态结构之间的关系；

——孙川《论音乐美接受的特殊性及其辩证过程》（《中国艺术研究院研究生部学刊》1987.〈1〉）试图从对音乐美接受的特殊性的辩证过程的分析中去发现表演者与听众的音乐审美经验和作品的接受可能性之间的密切关系，并进而推断整个音乐史即听众选择音响与作曲家培养听众的辩证互补运动过程。

除此以外，还出现了一批有关表演心理、听众心理、心理治疗甚至病理治疗的专题研究文章。音乐社会学方面的研究尽管还不多见，但：

——曾遂今《音乐听众分类的理论与实践》（《中国音乐学》1987.〈2〉）从音乐听众分类着手对社会音乐生活进行了细致的层次描述和翔实的形态分析，仅管文章更多富于社会学方面的意义，但它所作出的数量统计和梳理推断都为音乐美学渗入到社会学、文化学的研究中去提供了有益的依据。

2）对中外音乐美学思想的研究更为深入、广泛，并与现代音乐生活联系起来。

——蔡仲德《从李贽说到音乐的主体性》（《音乐研究》1987.〈1〉）从集儒道观念为一身的李贽出发去呼唤音乐艺术中的人性和人道主义，认为音乐艺术是以表现人的内心世界、感情生活为根本特征，因而具有最充分的主体性；

——吴毓清《中国古代音乐思想与哲学中的“天人合一”观念——说一种传统音乐观》（《音乐研究》1987.〈3〉）认为，由远古社会形成的貌似幼稚的自然音乐观、模仿说之所以能具有强大的生命力一直延续至今发挥着效应，其根本原因在于它

是基于一种具有深刻内涵的哲学观念“天人合一”之上，而这一观念长期来又与中国人依恋天地、自然的情绪密切相关而成为民族的心理积淀；

——蒋一民《当代德国音乐美学掠影》（上）（《中国音乐学》1987.〈4〉）介绍了当代联邦德国哲学家的音乐美学思想和传统音乐美学的研究现状，从中可以了解到当代西方音乐美学研究注重与音乐史研究的结合和音乐史研究趋于美学化的倾向。

3）以音乐批评为主，注重对当代音乐生活中所反映的美学倾向的研究、追踪当代音乐创作中审美观念的演变、呼吁音乐美学研究参与或干预现实音乐生活，从而使音乐美学理论更多地介入到音乐批评之中，以提高音乐批评的理论水平。其中：

——吕骥《音乐艺术要坚定走社会主义道路》（《文艺理论与批评》1987.〈4〉）以反映论、主体意识、音乐与社会主义道路等美学角度对当今创作中的“新潮”音乐和通俗音乐提出了批评；

——王安国《在当代音乐研讨会上的发言》（《人民音乐》1987.〈12〉）认为，“新潮”作品呈现出来的多元化思想内涵在一定程度上具有现实的合理性，因此在评价“新潮”音乐的思想内涵时不能脱离今天具体的社会环境；

——居其宏《在当代音乐研讨会上的发言》（《人民音乐》1987.〈12〉）认为，影响“新潮”创作的四大美学流派（他律论美学——音乐认识论、自律论美学——音乐本体论，老庄美学——音乐风格论、西方表现主义美学——音乐主体论）也可在马克思主义总体美学观的统摄下有机地综合成一个开放性的系统结构，并为建立马克思主义音乐美学提供可能性；

——罗艺峰《新潮与传统》（《艺术广角》1987.〈2〉）认为，现代人的新潮艺术运动正是以“怀疑”这一健康的理性批判意识来创造、超越、继承传统的；

——韩钟恩《音乐审美实现的两个前提》（《艺术广角》1987.〈3〉）从“音乐与文化”、“音乐与人”两个方面评价了

当代音乐创作中的"寻根"倾向和音乐作品构造与人的音乐审美结构之间的对应关系；

——居其宏《音乐理论：面对"新潮"的反思》(《艺术广角》1987.〈5〉)从主体性与"表现自我"、传统文化与民族神韵、听众观与"超前意识"等方面论述了"新潮"创作的历史文化背景，并对"新潮"音乐进行了一定的反思；

——罗艺峰《论音乐批评》(《中国音乐学》1987.〈1〉)提出在批评方法上建立"审美批评—→社会批评—→历史批评"的体系模式；

——舒泽池《"现代技法"与中国现代音乐创作》(《中国音乐学》1987.〈2〉)在论述技法与创作关系的同时，提供了大量有关音乐美学观念方面的信息；

——杨燕迪、孙国忠、洛秦《自我意识及音乐思维——从瞿小松的〈第一交响曲〉谈起》(《上海艺术家》1987.〈2〉)认为，作曲家自我意识的觉醒表现在音乐脱离概念、文字、具象等非本质因素，从而实现音乐自身的独立价值。

对音乐抽象本质的推论主要表现在对一些传统音乐美学命题的重新思考：

——乔伦《音乐与外部世界的关系》(《中国音乐学》1987.〈1〉)通过对音乐创作和音乐欣赏的审美感受过程的探讨来沟通现实(客体)、感情经验(主体)和音结构(作品、再造客体)之间的相互关系；

——费邓洪《关于音乐的内容和形式是一个东西的质疑——与王宁一同志商榷》(《中国音乐学》1987.〈4〉)以质疑的方式提出音乐的内容与形式并非一个东西的结论；

——秋阳、晓弘《关于反面音乐形象的质疑》(《中国音乐学》1987.〈2〉)以质疑的方式与魏廷格的有关文章商榷，从客观存在、效果和理论依据方面提出了对"正面音乐形象"与"反面音乐形象"的理解与见解。

不容违言，所谓淡化对音乐抽象本质的推论并不取消音乐的本质问题，也不表明音乐的本质问题已经解决，恰恰相反，这一趋势反映出随着人的认识能力（尤其是对自身的认识）的不断提高，音乐的本质问题变得更为复杂微妙，因而在此前提下一味从理论逻辑上侈谈本质问题似乎已过于空洞，而必须通过大量的对具体现象的描述才能去接近对本质的认识。与此同时，现实对那些与音乐本质问题较为密切的传统命题的研究也提出了必须注入新的内容和方法的要求以及如何处理相互间关系的见解，

——叶纯之《对理论工作的一点想法》（《人民音乐》1987。〈1〉）对理论的思想表达方式、新概念的运用、基本理论与应用理论的关系提出了看法；

——王次炤《音乐美学在新文艺思潮面前的思考》（《人民音乐》1987。〈2〉）提出，不断更新音乐美学研究方法的目的旨在更好地把握音乐的特性。

客体与主体

在与上述强化现象描述、淡化本质推论相应的前提下，近年来在音乐美学研究中也越来越明晰地显露出深化音乐客体的研究和注重音乐审美主体研究的趋势。

深化音乐客体的研究主要表现在借鉴各种新观念新方法对音乐作品结构形态进行科学式的构架和设想。

——周立《试论音乐的同一性及其形成原因》（《中国音乐学》1987。〈1〉）论述了音乐要素的选择、组织和人的生理、心理要素之间的同构关系，并从中寻找形成音乐同一性的原因；

——王耀华、肖梅《中国古代相对稳定持续发展的音乐结构》（《音乐研究》1987。〈1〉）通过中西音乐的比较论述了不同的音乐结构具有不同的对音乐社会功能的理解、思维方式、美学基础和音响表现形式；

——金兆钧《音乐质能统一场初论》(《艺术广角》1987.〈5〉)引进了自然科学研究中的“场论”概念来阐述音乐是“运动着的乐音”所建立的能量场的观点，并提出对此进行定量化分析和心理学测定、进而依此建立音乐美学的系统研究的可能性；

——费邓洪《音乐的第二种内容成分——音乐美有待揭示的一个秘密》(《人民音乐》1987.〈3〉)通过直接与间接、可言与难言、确定与不确定、有限与无限、实与虚的对比区分了音乐内容的两种不同成分。

同时20世纪西方哲学研究中的“热点”课题“语言、符号、信息”也正在引起音乐美学研究的注目，

——白极《悖体符号系统——作为音乐的语言》和《共鸣的媒介——音乐语言中的规范》(《艺术广角》1987.〈2〉〈3〉)试图从语言、符号的角度对音乐进行分析研究。

另外，还出现了不少运用一般美学理论和系统论、控制论、信息论、耗散结构理论、协同论、灾变论等自然科学新观念新方法来探索音乐作品、体裁、形式、形态等的文章。

注重音乐审美主体的研究主要体现在对人的音乐审美经验、审美意识观念的描述，重视人的音乐审美经验在音乐美学及其他音乐研究中的核心地位：

——张新《音乐的自我意识》(《艺术广角》1987.〈1〉)认为，音乐的自我意识就是音乐创造主体的自我实现机制，并将音乐的接受者也置于主体的地位，从而强调指出，音乐主体地位的上升已成为历史的必然要求；

——韩钟恩《音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构想与描述》(《人民音乐》1987.〈7〉)从音乐审美判断力的结构层次、功能作用的角度推论音乐审美判断基本具备了成为音乐审美经验的起点的条件；

——乔伦《音乐审美主体能动的丰富性》(《中国音乐学》1987.〈2〉)指出，只有通过对审美主体能动的审美过程的描

述才能获得音乐美感之谜的谜底。

与此同时，也有必要强调音乐美学研究者本身的主体表达问题。

如同音乐是人创造的一样，音乐美学或音乐史学同样也是一种创造，是人对自己的创造的一种研究和记述，因此无论是音乐还是音乐学各学科都并非是“人与物”的关系，而是“人与人的相关”。由此前提，我们在进行理论研究的时候，就应该始终把自身置于其中，而不应视“人的创造”无动于衷或把自己当作一个与此不相关的“局外人”去旁观、去貌似公正地对此进行界定或评价。一个时期来，由于某种原因所至，使我们的研究多处于一种丧失研究主体的状态，千文一面、表达雷同，理论研究缺乏理想信念、历史研究缺乏想象预见、言辞表达缺乏内在诗意的情况时有发生。近年来这种状况虽仍未在根本上受到公众之重视或有什么大的改变，但在某种程度上已出现了一些研究主体自我觉醒的现象，因为理论文章同样也需读后使人感动，因此，不少文章正以其特殊的构思与行文提出了改变理论文章过于缺乏个性和语言文辞过于陈旧苍白的要求，

——魏廷格《现代中国音乐前途之所系——关于音乐理论研究与音乐创作的关系》（《音乐研究》1987.〈1〉）在阐述论点的同时毋忘主体个性的张扬；

——舒泽池《“现代技法”与中国现代音乐创作》（《中国音乐学》1987.〈2〉）在对众多材料的处理中时时显示着主体构思的用心；

——黄翔鹏《论中国传统音乐的保存和发展》（《中国音乐学》1987.〈4〉）以“身入古墓，心在人间”的态度和生动的比喻活化了对传统文化的理解；

——田青《浅谈佛教与中国音乐》（《音乐研究》1987.〈4〉）以述论兼容的方式流露着洒脱的文风；

——韩钟恩《我们面临的抉择》（《中国音乐》1987.〈2〉）

以流动的思路结构断想式的文体发出"智慧与爱"的呼唤。

"文如其人"——中国传统文人"犀利峻俏、汪洋恣肆"的优良文风在中断或被埋没之后应重新焕发出新的光彩，见木也见林，及物也及心——严谨地"管锥"这苍茫天地，自由地"散步"在人之尊严的洋溢之中，"人与人"不仅在感情的碰撞中实现对应，也应在理性的观照中谋求"同情"。

现状与可能

音乐本身的具体特殊性和美学本身的普遍涵盖性决定了音乐美学研究的复杂性和高难度，音乐美学所涉及的许多问题不是一朝一夕所能解决的，也不是音乐学与美学的简单相加所能包容的，但它也决非奢侈的"贵族文化"或毫无意义的形而上学"玄想"，因此需要我们正视现状，一步一步地去深入，甚至作必要的战略退却去进行必要的"前研究"准备。在此非常时期，也许任何希图伸手即得或四面出击的欲求都只能是一种奢望，因此必须克制"以热情代实干"的冲动和学术上的"急功近利"，把分散的力量集中起来，看到本身的不足多多引进世界上有价值的学术成果，明白自身的幼稚重新界定音乐美学的研究对象。同时要注意到，进行必要的历史反思不仅只是检讨以往的思考，而是更应在"检讨"中去成熟已有的思考，因此，应当对音乐美学研究的长期性、复杂性、艰苦性、反复性有充分的思想准备，并在此基础上作好相应的理论准备和必要的组织准备。囿于条件的限制，目前尚无条件对全国的音乐美学研究进行常务协调或实施统盘规划，但已出现的某些自发行动（学术交流、研讨和刊物的系列反映）同样可望产生反作用以至形成自觉的协作。另外，还应加强研究与教学、提高与普及之间的联系，近年来这些方面仍处于分离的状态，研究成果没有及时渗透到教学过程中、教学上出现的问题也没有及时反馈到研究中来，专门性的研究与普及性的

介绍也缺乏互相关照，尤其是普及方面还存在有重复信息的现象，在这种情况下，

——叶纯之继1986年以来发表的系列“音乐美学通俗讲话”（《音乐生活》）在溶研究与教学、提高与普及为一体方面作出了新的尝试，既深入浅出、又寓问题思考于知识讲授之中。

此外，一些在实践中已产生而在理论上尚未进行必要论述的问题也正在引起人们的重视，如有关音乐美育、教育方面，

——赵沨《美育与音乐教育——在全国“国民音乐教育改革讨论会”上的发言》（《音乐生活》1987〈3〉）；

——王岳川《美育本体论》（《人民音乐》1987〈3〉）；

——姚思源《谈音乐审美教育》（《中小学音乐教育》1987.〈2〉）等都从各自不同的角度提出了见解。

随着理论研究和实践的深入，有关这一问题的调查和研究一定会得到进一步的展开。

希望——毕竟理性意识已经觉醒、美学观念正在更新；信心——有益之争已成为动力、领域拓展正开始有序。“孕育”意味着新课题的研究条件正在逐渐形成之中，1987年投下的一系列“表达与叩问”之石必将激起更大的波澜，伴随辛勤耕耘者甘苦而显现的沉着与从容必将代之以焦虑与困惑的折磨——“长风破浪会有时、直挂云帆济沧海”，“位我上者灿烂的星空，道德律令在我心中”——只要知难而进、锲而不舍、及时播种、辛勤耕作，只要明确音乐与人不可分隔的相关性，就一定会越来越接近——建立一种哲理性的音乐美学理论体系，构造一门具有实验观察、可用数学方式来进行描述的音乐审美心理学，书写一部以人的音乐审美经验的演变为主线的音乐史论——的学科目标。

汉族民歌研究

苗　晶

1987年处于两届全国性民族音乐学术研究年会的中间年份，1986年民族音乐学第四届年会刚刚在北京中央音乐学院开过，第五届年会将在1987年7月于西安音乐学院举行。因此，1987年正式发表的汉族民歌研究文章不算太多。据全国性较大的一些专业刊物统计，仅有20余篇。1987年包括民歌研究的重要学术研讨会有五个：即在北京举行的亚洲太平洋地区传统音乐研讨会、在上海举行的东方音乐学会首届年会、在武汉举行的中国长江歌会，在长春举行的东北音乐研究会，以及中国艺术研究院音乐研究所举办的民族音乐研究方法论研讨会（亦称第二届音乐学读书会），在这五个研讨会中共有汉族民歌研究论文24篇。这样全年总数可达40余篇左右。

近年来，在汉族民歌研究方面取得了很大的进展，研究的范围、选题的广泛程度及论文数量，都远远超过五、六十年代。从民间音乐（包括民歌在内）研究工作本身来看，比以往有着明显变化有：

（一）从零星的微观研究上升到整体研究，注重宏观的探索。

（二）从闭关自守，各自为战，到开放交流，互通信息，共同探讨。

（三）从本体研究到综合性客体关系研究，把音乐置于更大的文化范畴，研究其各种背景。

（四）从单题研究到系列研究。

（五）从自身分析到比较研究。

（六）从静态研究到动态研究，加强了民间音乐的现状调查。

（七）从定性分析到定量分析，开始运用科学测定手段，加强资料分析的科学性。

1987年汉族民歌研究总的趋势，与以上诸变化是相吻合的。研究工作在深入进行，某些领域又有了新的开拓。如：对于楚地民歌追源研究更加深入一步；过去很少问津的有关民歌的美学研究开始有了起步；比较研究也有所突破，从民族间的音乐比较，扩展到与邻国间音乐的比较；利用数理逻辑研究民歌结构在方法上有所创新；地区性的民歌的风格色彩地理区划研究更加精细、确切；此外，按照一条水系进行民歌研究的趋势继续发展。下面分别就各个领域的研究成果，做一概要论述。

一、楚地民歌追源研究继续深入

楚文化是我国重要的文化组成部分，尤其是对于我国南方文化影响较大。楚歌历史悠久，对于“楚声”的追源，多年来一直是人们关心而又费解的一个难题。80年代开始，古代楚国所在地湖北的民歌音调的特殊规律，引起了许多人的研究兴趣，也取得了不少成果，有代表性的如杨匡民的《湖北民歌三声腔及其组织结构》（1980年全国民族音乐学第一届年会论文）、方妙英的《论楚徵体系民歌的音乐思维》（1982年全国民族音乐学第二届年会论文）等，对于湖北民歌音阶、调式、旋法规律曾作了系统的分析研究。1987年王庆沅发表了《湖北兴山特性三度体系民歌研究》（《中国音乐学》1987年第三期），同年秋、王庆沅、卢天生合写的《荆楚古音考》（中国长江歌会论文）在武汉宣读，利用新的调查材料，把楚地民歌研究又推向了一个新的高度。

《湖北兴山特性三度体系民歌研究》的主要观点是认为兴山特性三度音程应是民族音乐中客观存在的一种声腔体系，是我国古代声腔的遗存。兴山体系在全国确实少见，只出现在长江中上游——楚文化腹地一带。通过对其四度系列、五度系列音阶结构的测音分析，以及对游移音、装饰音、调式、唱法等方面的特点研究，作者充分证明"荆州地区民歌体系与兴山体系民歌的血缘关系及流变过程。进一步明确处于古老形态的兴山体系民歌与'楚声'应有更多，更直接的内在联系"。

《荆楚古音考》可以说是上面这篇文章的姊妹篇。作者根据湖北兴山的特性音调民歌，对照现今福建省永安市青水系丰田村的大腔戏和山歌，借助测音手段，对两地的音阶结构进行了科学验证，并且在音阶、调式、旋法等方面进行比较，证明两者音调相同。根据石城《县志》、《熊氏族谱》，作者发现原来丰田村居民是一个熊氏大家族，这个家族由于战乱，于南宋时从湖北江陵辗转迁移而来。足以证明"兴山与丰田分别保留下来的音调，至少是860多年前荆楚古音的遗存，从而揭示了荆楚古音的大体面貌，以及它发展变化的情况"。

以上两篇文章对于"楚声"研究提供了某种活化石，并对此作了深入一步的有益探索。

二、民歌特征的美学研究有所起步

从美学角度研究民歌的特征，以往很少有人涉及，江明惇的《关于民歌特征的美学思考》（东方音乐学会首届年会论文》开辟了这片处女地。在这篇论文中，作者首先提出民歌的三个基本特征：一是和人民社会生活有着最直接、最紧密的联系；二是在广大群众长期而广泛的口头传唱中形成和发展起来的；三是其形式短小精干、简洁朴实，他并且认为第一个特征就是民歌美的本质特征。民歌审美对象的三大特点：民歌的朴实之美、生动之美都与民歌美的这一本质特征紧密相联。作者进而阐述民歌的朴实之美，主要包含有艺术表现的简洁性和思想感情的真实性两个

因素；民歌的生活之美，包含与语言结合的紧密性，与生活环境的一致性，与风俗形式的交融性；民歌的生动之美包含着形象的鲜明性，形式的灵活性等诸因素。所有这些可以看出，“民歌美的本质的特征是形成审美对象特征的根本原因，后者是前者的必然结果和集中表现”，由此，造成了民歌艺术在人类文化宝库中独特的地位，放射着迷人的异彩。

三、一系列研究长江流域民歌的文章出世

继1986年10月在延安举行的黄河歌会以后，按照一条水系进行民歌研究的趋势继续发展，1987年秋又在武汉举行了长江歌会。歌会分两大部分：一部分为论文研讨；一部分为民歌演唱。这种研讨方式具有两大特点：（一）按照一条水系研究民歌，打破行政区划、主题集中；（二）民间音乐工作者与民间文学工作者共聚一堂，各自分别从音乐与文学两大范畴进行学术交流。其中汉族民歌论文中有关长江下游地区的有易人的《委婉清丽的吴歌》、王庆华的《浅谈赣北打鼓歌的艺术形态与源流》；有关中游研究的有高沛的《古楚音乐化石——三音歌》、王庆沅、卢天生的《荆楚古音考》等；有关上游的研究有李汉杰的《试谈金沙江流域云南歌谣的特征》等论文。

过去有关长江上游金沙江流域民歌的整体研究发表的论文不多，李汉杰的《试谈金沙江流域云南歌谣的特征》、把汉族和其他少数民族包括在内作一综合性研究。全文共分两个部分：第一部分综合分析了金沙江流域云南歌谣的音乐构成、旋律、曲式、节奏、音阶调式、音律、演唱方法和歌词等方面的情况，作者指出：“相对而言，这一地区的歌谣比较古朴、简洁，具有自然纯朴的美。它更多地保留了原始部族音乐的特点，更接近自然民族歌谣。”在这种情况中的汉族民歌就是汉族文化与各少数民族文化长期交融的结晶，这是它的主要特点之一，作者以《小河淌水》为例，在滇中的彝、汉民歌中都有十分近似的音调，又如昆明附近汉族、彝族、白族都传唱的《猜调》，大理鹤庆等地的

《白族汉调》，纳西族的《白沙细乐》等均是各民族歌谣互相融合的典型歌例。作者还提到中、上游民歌交流情况，上游的《打鼓草》与中游湖南、湖北的《薅草锣鼓》从内容到形式都十分接近，云南花灯中《东川采茶》与江西民歌《采茶谣》十分相似，可明显地看出它们的相互影响。文章的第二部分论述了金沙江流域云南歌谣的五个文化特征：（一）“古老文化”的特征；（二）“特殊的社会功能”的文化；（三）高度发达的“诗、歌、舞”相结合的歌舞艺术；（四）各族文化双向交流、融合的结晶；（五）复杂多样的、属于不同历史阶段的歌谣，反映出“特殊的、多层次文化现象”的特征。

四、民歌结构研究方法上的突破

在1986年第四届民族音乐学年会上，民歌结构研究方法方面有了一些突破，其中利用数理逻辑研究民歌结构的论文有童忠良的《论我国民族音乐的数列结构》（中央音乐学院学报1987年第一、二期），杨晓鲁的《文化分析、数理逻辑与民族音乐研究》（中国艺术研究院研究生部学刊，1987年第一期），蒲亨强的《论民歌的基础结构——核腔》（中央音乐学院学报1987年第二期）；有从纵的方面研究的黄中骏的《论穿插体民歌的历史渊源及其统一性与对比性》（《时代音乐》1987年第四期）；此外还有匡天齐《论单句腔》等（《音乐探索》1987年第二期）。

童忠良的《论我国民族音乐的数列结构》一文，首先指出“在曲式世界中，除众所周知的匀称型方整结构外，还存在着一种与之并列的长短型数列结构”。该文采用比较的方法，以大量的民歌实例，从等差数列与等比数列的两大类型，三项原则（数列同步原则、对称渗透原则、偶数组合原则）以及八种模式（递增式、递减式、加减式、周期式、分割式、变序式、累加式和单元式）等诸方面，对数列结构理论作了比较全面的论证，解决了长期以来一直解释不清的问题。

蒲亨强《论民歌的基础结构——核腔》一文，提出我国各地

各民族民歌在音乐结构上都存在一个具有典型意义的“基础结构”，他谓之“核腔”、即由三个左右的音构成的具有典型性的核心歌腔，文章主要分两部分：(一)核腔在音乐结构形态中的地位——表层的核腔分析法；(二)核腔在音乐结构逻辑中的功能——深层的核腔分析法。提出稳定、派生、通用三大性能。文章最后提出民歌结构的基本原则：核腔变形原则，以及由此原则所形成的民歌音乐结构的复杂性之高度统一。在这样的基本原则和规律的制约下，民歌结构始终在模式与变化、传统与创新的矛盾运动中保持天然平衡，形成一些独有的结构特点。此篇文章的见解，无疑可以使人们对民族民间音乐的若干特征有所启示，定会加深理解和认识。

五、色彩区的研究向纵深发展

80年代以来，有关汉族民歌风格色彩区的研究，由局部到全局，从微观到宏观，越来越多地引起民歌研究者们的更大兴趣，相继发表了一些研究文章。1987年这方面发表的重要文章有乔建中、苗晶合写的《黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较》(亚洲太平洋地区传统音乐研讨会论文)，杨匡民《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》(《中国音乐学》1987年第二期)，洪滔在中国长江歌会上宣读了《湖南汉族民歌的风格色块》论文，以及黄允箴从北方不同的色彩区变宫音特点研究写出的论文《北方汉族民歌中的变宫音》(东方音乐学会首届年会论文)等。

乔建中、苗晶的《黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较》文章共分两个部分，分别就黄河流域东、西部民歌区形成的诸背景，包括地理环境、古代文化、方言音调、民间风俗、人口变迁等方面进行对比，区别出两个区域各自形成的不同客观条件。第二部分是有关黄河流域东、西两个民歌分布区风格特征的比较，包括代表性民歌体裁、分布的状况、民歌所接触的社会阶层及其反映的社会内容，对于自然、社会环境的依赖程

度，以及两区民歌的音乐、文学构成形态加以对比，通过比较，作者认为我国黄河流域的民歌所以分为东、西两区显然是受到自然、社会、历史等多种背景因素影响的结果。黄河流域东、西两个民歌分布区，一个面向海洋，一个面向内陆。面向海洋的东部区地域范围小，体裁风格繁杂，音乐的交融性强，艺术上加工较多，是具有开放性的市民文化特征的一个民歌传播区；面向内陆的西部区地域范围广，体裁风格单纯，音乐的统一性强，艺术上以即兴、自由见长，是具有封闭性的农民文化的民歌传播区。

杨匡民的《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》首先提出语言音调与地方传统音调是构成民歌旋律地方色彩的主要因素。该文把湖北民歌分为五个色彩区，由于民歌音调的结构关系不同，他又分成三种类型：即“主次型、并列型与混合型(注)”。并且指出鄂西南区与鄂东北区是“主次型”；鄂中南区是“并列型”；鄂东南与鄂西北是“混合型。”洪滔的《湖南汉族民歌的风格色块》根据湖南民歌分布的不同主客观背景与音乐形态上的差异，分为湘东、湘西、湘中、湘南、湘北五个风格色块。

黄允箴在她的《北方汉族民歌中的变宫音》一文中，把北方汉族民歌划分为陕、甘、豫西、晋中、山东、东北五个地方色彩中心。然后各取若干具有代表风味的民歌，对变宫音进行研究，作者发现尽管变宫音遍及各地，但是在用法上，所加入的乐汇形态的种类和数量，以及所引起的调式色彩变化，在这五个色彩中心均各占优势，而且各有明显的侧重。这一研究发现，对于风格色彩的特点及其各自规律，提供了鲜明的分辨标志。此外，在李勤科的《梅县地区客家山歌初探》(《民族民间音乐》1987年第三期)中，在一个县的小范围，根据风格色彩不同，划分了五个区域：即沿洋、兴平、五华、大埔、丰顺五个色彩区。作者的这一研究成果，对于比较古老的客家山歌音乐形态，有了更加深入的分析。

六、比较研究有所开拓，方法上探求新路

1987年比较研究的论文有所增多，过去那种自身比较的方式已被打破，真正的特点只有在两物相比中产生。不同民族的民歌比较文章有孙锡斌的《彝、汉音乐文化交融的艺术花朵——浅谈开远“彝族汉民歌”》(《民族音乐》1987年第一期)，信威的《东北蒙汉杂居地区蒙古族民歌的特点》(东北音乐研讨会论文)等，分别研究汉族与少数民族民歌的相互交流、相互影响。从宏观的角度论述地区间比较的论文有苗晶的《黄河流域与长江流域民歌的比较研究》(中国艺术研究院研究生部学刊1987年第二期)，杨匡民的《楚编钟与民歌音阶的比较》(西安音乐学院学报1987年第三期)，在国际间的比较方面有焦杰的《长安古乐与日本民歌调式的比较》(西安音乐学院学报1987年第一期)等论文。在研究上显然与西方民族音乐学的多学科、置音乐于文化之中的方法相接近。

孙锡斌《彝、汉音乐文化交融的艺术花朵》主要以云南省红河开远市坝区的彝汉民歌为研究对象，分析彝汉民歌的旋律和唱词的特点，以及当地彝、汉文化交流的诸多历史条件。文中指出“彝汉民歌”的旋律是彝、汉两族民歌旋律的有机结合，也是在两个民族民间音乐基础上发展创新的产物，具有双重民族音乐色彩。所以产生这种民歌的历史背景的根本条件是两族人民长期的“杂处”与相互“同化”。其次各种共同参加的民俗活动是“彝汉民歌”产生和发展的主要渠道。这篇文章对于今后有关汉族与其他民族民歌之间的关系研究会起着良好的影响。

信威的《东北蒙汉杂居地区蒙古民歌的特点》同样展示了蒙、汉民族民间音乐的互相交流与融合的现象。作者在蒙汉杂居地区发现一些蒙古族民歌很象汉族民歌。文章分析这种现象的产生，一种原因是原蒙古族民歌，经过长期传唱溶进了汉族民歌的一些曲调因素；另一种原因是用汉族民间曲调演唱蒙古族民歌。

以上两篇文章都是属于初探性质，比较简略，但给人们提供

出这样一个信息，一个民族民歌的特色，只有在与它有着联系的其他民族音乐文化的相互关系中才会显露出来。

七、民歌研究的方法论问题

1987年12月中国艺术研究院音乐研究所在北京召开了一次有关民族音乐研究方法论的研讨会，会中研讨的问题，大都与民歌的研究方法有关，下面将与民歌研究最直接的问题，综述于下：

（一）通过最近几年理论工作实践证明，要想使研究工作有所开拓，必需在方法论上有所突破，目前实际存在两种研究方法：一种是传统的民族音乐研究理论方法，主要从音乐角度去研究民歌，研究的重点是音乐形态方面；一种是西方民族音乐学的方法，从文化角度去研究民歌，即把民歌置于整个文化之中，运用多学科比较的方法进行研究工作。有人认为两者可以合二为一，民族音乐学也可以包括形态学的研究。有人认为两者可以共存，各自发展，经过相当时期，听其自然融合。事实证明，在民歌研究者中已经有越来越多的人，已经采用民族音乐学的方法进行工作，但多学科的运用，还需要加强学习，补充必要的知识。

（二）在汉族民歌研究上，打破"欧洲中心论"还是十分必要的，也就是对于欧洲的音乐理论不能生搬硬套。由于民歌研究者大多学过西洋音乐基础乐理，一切以西洋为准绳的思想影响较深，无形中会在民歌研究中受其影响，我们并不是否定西洋乐理的科学性，但是，显然它不能涵盖我国民族音乐的某些特殊规律，这就必须从我国民族音乐的实际出发去进行研究工作。

（三）民歌的实地考察工作有待加强。近年来对于汉族民歌的调查比较忽视，缺乏科学的周密的全面调查提纲设计。比较完整的包括曲谱、文字、音响、图片等在内的全套资料实在太少，因此，也必然影响研究工作的科学性和水平的提高。一些从高等音乐院校出来的民歌研究者掌握民歌第一手资料不多，缺乏微观的坚实基础，而急于从事宏观研究。因此，民歌的"田野工作"确实有加强的必要。

除去上面七个方面的专题外，还有一些汉族民歌论文值得提出，如乔建中的《甘肃、青海“花儿会”采访报告》（《中国音乐学》1987年第二期），谢高的《梅县地区宗教音乐与民歌关系》（《民族民间音乐》1987年第三期），周大风的《汉族三拍子的特点》（东方音乐学会首届年会），关庆顺的《论晋中秧歌的调发展》（《星海音乐学院学报》1987年第三期）等。

近年来采访报告实在太少，过去如《湖南民间音乐采访报告》、《河曲民歌采访报告》等学术价值相当高，对于汉族民歌研究曾起过重要的作用。乔建中的《甘肃、青海“花儿会”采访报告》对于“花儿会”的现状研究是有它的学术价值的。晋中秧歌调式是一个难度较大的课题，关庆顺的文章在这方面取得了某些进展。谢高的《梅县地区宗教音乐与民歌关系》提出了一个新的研究领域，也是引人注目的。周大风的《汉族三拍子的特点》从中国汉族民歌的实际出发，不受西方乐理的限制，找出其规律特点，这样的研究成果是极其可贵的。

注：“主次型”即该区内民族旋律以一种音调为主，其它为辅；“并列型”即多种音调并行于一个色彩区内；“混合型”即在一个色彩区内混合有别的色彩区的音调。

传统器乐研究

薛艺兵

一、课题综观

1987年度国内传统器乐的研究硕果累累，有三部专著问世(注)，近百篇论文在全国十余家音乐理论刊物上发表。这些专著、论文涉猎内容广泛，研究方法各异，理论建树甚丰。现按课题类型概述如下。

（一）地方乐种研究

1987年乐种研究的热门课题集中于“西安鼓乐”，“潮州音乐”和“屈家营音乐会”。此外，“武当山道教音乐”的研究成果也引人注目（此项参见“宗教音乐研究”综述）。其它乐种研究的课题则比较分散。

1．关于“西安鼓乐”的研究

西安鼓乐是建国后最早得到挖掘、整理和研究的重点乐种之一。该乐种的古老传统及其艺术价值早已引起国内外同行的瞩目，近年来，对它的研究又掀起高潮。1987年6月在京举办第五届“华夏之声”音乐会，由西安鼓乐队晋京演出，并结合演出进行学术活动，更推动了研究的深入。本年度内，就有15篇优秀论文发表。这些论文以严谨的治学态度，从历史考源、名称辨正、

规律探讨、综合论述等不同角度揭示了西安鼓乐的历史价值、来龙去脉、艺术规律及文化内涵。其中李石根的《盩厔南集贤俗派鼓乐》（载《音乐研究》1987年2期），何钧的《西安鼓乐概述》（《中国音乐》1987年2期），燕宁的《长安鼓乐的歌章》（《中国音乐》1987年2期）以高度概括力论述了对象的特征及规律；吕洪静的《西安鼓乐名称与思考》（《中国音乐》1987年2期）以求实精神指出“西安鼓乐”这一名称的误传，并提出自己的定名建议；李石根《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》（《中央音乐学院学报》1987年4期），焦杰《长安古乐与日本民歌调式的比较》（《交响》1987年1期）以及吕洪静的《初探唐代“拍”的时值——西安鼓吹乐源流之一》（《中国音乐学》1987年4期）、《西安鼓吹乐“三匣”考源》（《中国音乐》1987年2期），李明忠的《西安俗派鼓乐与随唐燕乐大曲》（《中国音乐》1987年2期）等文，分别从横向、纵向比较研究中论证了该乐种与汉、唐音乐的联系及传播。其中某些观点虽有待进一步论证，但这种从微观分析到宏观比较的方法则开拓了乐种研究的深度和广度。

2．关于“潮州音乐”的研究

在各地方乐种中，潮州音乐以其独特的演奏形式、乐谱类型、音乐风格及其古老传统名传遐迩，历来受到理论家的重视。1987年的潮乐研究涉及板式结构、变奏手法、宫调及谱式等方面。杨清渊与陈天国先后在《中国音乐》（1987年1、3期）发表文章，对潮乐的板式结构提出不同观点。杨文介绍“潮州音乐的板式有慢板、中板、快板、散板四种”，接着分述头板、二板、拷拍、三板及其板式特点。陈文批评杨文将速度与板式概念混为一谈，并对杨文所述板眼结构提出纠正。这一争鸣实质上同中国传统音乐中速度与板式的规律有关。杨文虽未明确指出速度与板式之间的概念区别，但不能否认速度与板眼规律在中国传统音乐中的一致性。当然，文章中应注意将自己提出的概念同民间的传统称谓交待清楚，免得引起误解。郑诗敏、蔡余文的《潮州弦诗乐

的几种基本变奏法》(《民族民间音乐》1987年4期)和陈威的《潮州音乐的变奏手法》(《星海音乐学院学报》1987年1期)从乐器的演奏习惯及变奏定式对潮乐的几种变奏手法作了细微的描述。陈应时在1987年第1期《民族民间音乐》上著文，联系燕乐二十八调理论的考据，解释了“传统潮乐之所以会缺‘轻三重六调’，其直接原因和唐宋二十八调的七宫四调有关”。他认为，“由于燕乐二十八调七宫每宫只限于宫、商、羽、角四种调式，所以导致传统潮乐只用轻三六、重三六、活五、反线四调”。唐宋时的燕乐二十八调中缺徵调，所以传统潮乐缺少“轻三重六调”。

蔡余文的短文《“二四谱”释》(《民族民间音乐》1987年1期)对“二四谱”名称的解释言简意赅，有说服力。他认为：潮乐调式在变化中，“二、三、四、五、六”这五个音只有二、四($\underset{\cdot}{5}$ 1)两个音是稳定的。同时，主奏乐器二弦、椰胡乃至某些铜击乐器都以1、5(二、四)定弦定音、因而把“二，四”定为谱名是有一定根据的。

此外，陈威的《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》(《民族民间音乐》1987年4期)从历史角度，通过乐律、结构、曲名的参照比较，对该曲的历史来源、继承关系和结构形态作了广泛的探讨，是潮乐曲目研究中比较深透的文章之一。

3．关于屈家营“音乐会”的研究

这是乐种研究领域的一个新课题。囿于陈说，人们更多注意到“河北吹歌”、“冀中管乐”这类名称，但对这一地区流传久远并有着严格师承体系的传统乐种——“音乐”，却一直未予重视。1986年，中国音乐研究所在河北固安县采访挖掘出屈家营(村)“音乐会”这支优秀的民间乐队。1987年，薛艺兵、吴犇的论文《屈家营“音乐会”的调查与研究》在《中国音乐学》发表，随即又有中国音协、音乐研究所、中央音乐学院、中央电台、北京音乐报等单位联合组织该乐队进京公演，从而使这支优秀的民间乐队及由此闻名的传统乐种——“音乐”，引起新闻界、音乐

学界和有关中外人士极大关注，一时竟有20余篇介绍、评论文章在十余家报刊上发表。《屈家营“音乐会”的调查与研究》一文通过对该乐社的乐队、乐曲、乐谱及音乐活动的介绍分析，结合其它同类乐社比较论证，肯定了“音乐”作为一个传统乐种的独立价值，提出流行于北京周围冀中一带的“音乐”可能源自北京寺庙“京音乐”的新论点。文章还对该乐队在新旧社会的文化变异作了重点论述，阐示了中国农民传统乐队由于时代和文化变迁而形成的一系列普遍规律。另外，乔建中在《俗中见雅，清音永存》（《人民音乐》1987年7期）一文中，对屈家营“音乐会”的宗教性与民俗性及其音乐的艺术价值，也作了精当的论述。这些以民俗学、文化学的角度对乐种文化内涵的挖掘探讨，有益于拓宽民族器乐研究的视野，值得引起重视。

4．关于其它乐种的研究

1987年论文中涉及到的其它乐种尚有江南丝竹（见林石城《行街四合的形成及其结构》，载《民族民间音乐》1987年1期），苏南吹打（见王志伟《苏南吹打及其艺术特色》，载《中国音乐》1987年2期），冀中管乐（见王剑鸣、汪海《谈冀中管乐》，王一《河北吹歌的艺术特色》，载《中国音乐》1987年4期）以及孔庙音乐（见艾春华、江帆《曲阜孔庙八音之器》，载《民族民间音乐》1987年1期）等。这些论文以不同的方法、角度展示了乐种研究的广度和深度。

袁静芳编著的《民族器乐》（人民音乐出版社1987年出版），是继《民族器乐概论》（高厚永著）和《民族器乐的体裁与形式》（叶栋著）的又一部概论性专著。该书是作者积累多年教学经验，总结前人成果之力作。该书的“合奏音乐”部分，专述各地民间乐种，对各乐种的历史概况、流行地区、体裁形式均有详细介绍，并用较大篇幅选介乐种代表曲目。著作内容丰富，体例严谨、论述简洁，是对我国多年来的汉族传统器乐研究，在音乐的体裁、类型、流派、特点方面的一次全面总结。书中既有概

述，又加具体作品的分析，很适合音乐院、系作教材用之。

（二）独奏音乐研究

1987年传统独奏音乐（包括曲、谱、器等）的研究涉足范围较广。以下数篇，当作重点介绍：

1．林谷芳的《五本传统琵琶曲》（《中国音乐》1987年2期）是一篇很有见地的文章。他对琵琶音乐的发展历史作了精炼得当的分析，从而阐明琵琶谱研究的意义之所在。文章纵观琵琶现存谱全貌，对其中影响最大的五种谱本（鞠氏谱、华氏谱、李氏谱、瀛洲古调和养正轩琵琶谱）一一评介，对各种谱本的价值得失作出了公允判断，勾勒出琵琶版本发展及流派传承的清晰轮廓。

2．许多琵琶大曲是由小曲组合发展而成，但琵琶小曲的研究却一直门庭冷落。吴犇的《传统琵琶小曲研究》（《音乐究究》1987年3期）可算是填补空白的一篇力作。作者潜心钻研了几乎所有的现存传统琵琶谱和录音，认真梳理比较，发现明、清以来的传统琵琶小曲其结构长度都是68板，而且它们多数是以民间广为流传的《八板》为原形，“经过多方面程度不同的变化和发展而形成的”。文章不仅分析了从《八板》变化成百余首琵琶小曲的途径和手法，并且阐述了一些琵琶小曲在流传过程中发展成大曲的两种方式——“联套”及“改编和扩充”。

3．周菁葆在《中国音乐》1987年第3期著文，否定了中原二弦拉奏胡琴来源于北部蒙古族的陈说。认为胡琴源自波斯人发明的“卡曼恰”，后经波斯传入维吾尔人，称作“哈尔扎克”。这种乐器由新疆东渐中原，逐渐演变成二胡、京胡、板胡、南胡等。作者引用文献、壁画等资料为据，大胆提出结论，可作为二胡史研究之重要参考。

此外，袁静芳的《民族器乐》“独奏音乐”部分，对各种独奏乐器的历史、性能、艺术手法、音乐风格、代表曲目等，都作了全面论述，是本年度该课题研究的集中成果。

陈应时《古琴的徽分及其发明者》一文(《中国音乐》1987年1期)则对琴史及律学史研究具有重要参考价值。

(三)器乐传统规律研究

沈念慈《传统器乐曲结构规律刍议》(见《民族民间音乐》1987年2期)虽然篇幅不大,但立意较高。他不仅用音乐实例分析归纳了中国传统器乐曲的速度、结构功能和发展手法三个方面的规律,并且通过中西文化传统、民族心理、地理条件等方面的分析比较,言之成理地解释了形成规律的社会原因。

周大风《谈器乐牌子曲》(《中国音乐》1987年3期)一文以随笔形式谈及器乐牌子曲的结构和曲名与曲意的来历及演变等,并结合器乐在民间的用途及传承方式提出自已的看法。他认为牌子曲"绝大部分的曲式、曲趣、旋法、节拍等等是相差不大的","联缀方法也比较简单","是农民或手工业者萌芽状态的艺术,留待有更高音乐文化修养的人去加工"。这种观点似带有艺术进化论的倾向,对这种艺术的价值作了简单化的结论,缺乏对其深层文化结构的全面认识。

此外,1987年6月在北京举办的"亚太地区传统音乐(国际)研讨会"上,有两篇关于民乐传统规律的高水平论文值得推荐:即袁静芳的《中国传统器乐作品中的犯调与当代民族器乐创作》和李民雄的《探幽发微——谈中国传统器乐创作规律三则》。袁文以丰富的实例,对犯调的方法、类别以及应用和特点等作了详尽介绍和高度概括,又分析了刘天华、刘文金等人创作中对犯调的应用,是对犯调实践的一次全面总结。李文则立论独特,从哲学的角度解释传统器乐的创作规律。他以母曲与变体为例,阐述了民间音乐家在"有限中求无限"的创作思维方式;又用"理念与情感"的辩证统一关系来解释同一首乐曲常因人、因时、因地而异的现象;再例举了大量实例说明"数概念"在创作中的运用。

(四)乐器分类研究

这类研究当属器乐理论建设范围,也是认识对象的一种重要

方法。本年度这方面的三篇文章都值得一读：

杜亚雄的《中国乐器的分类》（见《中国音乐》1987年2、3期）用系统论和逻辑学的方法，注意到中国乐器的发展和音乐实践，吸取外国各种分类法中的合理成份，对现行分类法作了较大修改和补充。他将中国乐器按①发音情况；②乐器形制；③演奏方法；④乐器组合；⑤附加说明五个层次进行分类，每层次又分若干级别（详见原文）。其中"演奏方法"和"乐器组合"两项和人的音乐实践活动相联系，这在乐器分类法上算是一种有益的探索。按分类架构，作者制订了"中国乐器分类总表"，表中各种乐器均采用阿拉伯数字标记，意在便于编目和电脑贮存。

李哲洋的《乐器的分类》（《中国音乐》1987年2期）分别介绍了中国式、阿拉伯式、印度式和德国横波斯泰（Hornbostel）与萨克斯（Sachs）的乐器分类法，文章很有资料价值。

孟文涛《关于乐器的分类与正名》（载《黄钟》1987年1期）一文则对一些不符合科学分类标准，但又约定俗成的中国乐器名称以及外国乐器和少数民族乐器的汉译名，作了一番合乎逻辑的纠正。他提出的许多更名建议概念准确，名正且言顺，应当正式推广应用。

二、方法评说

象民族音乐研究的其它领域一样，我国传统器乐研究方法以往较为单一，研究者多以音乐介绍和作品分析为主要方法；以对传统器乐艺术规律的归纳总结为研究契机。近年来，随着我国社会、人文科学的高速发展以及国外各种新学科、新方法的深刻影响，本领域已开始拓宽视野、更新观念、改进方法，研究向纵深发展。现就1987年度传统器乐研究的观念倾向、研究方法及其得失作些粗浅评说。

（一）历史意识的增强

现有传统器乐是历史遗存，在它身上深刻着音乐历史的印迹。欲探求其本质，须辨明其来历。同时，通过对其历史面貌的正确认识，又可反证音乐史学的某些课题。这种历史意识在1987年明显增强，具体方法则主要采用两种：其一是寻根探源——这方面文章的例子很多，涉及乐种、曲目、乐器各种专题。如前所提及的《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》、《潮州音乐为何缺"轻三重六调"》、《二胡的演变》等。其二是逆向印证——即用现存传统器乐实例为据推溯音乐历史面貌。这方面尤以西安鼓乐研究的成果突出。吕洪静的《初探唐代"拍"的时值——西安鼓吹乐源流考之一》（《中国音乐学》1987年4期）和《填〈破阵乐〉词再证唐代"拍"的时值》（《交响》1987年4期）是利用西安鼓乐研究成果印证音乐史课题的高水平论文。

（二）现实意义的考察

现代社会对传统器乐的影响和传统器乐对现代创作的作用是器乐研究的新课题，1987年已有丰硕成果。这类课题通常从两个不同出发点和角度选题。其一是观察传统音乐的文化变迁。这方面的专题很少，但薛艺兵、吴犇的《中国北方一个农民乐队的历史与现状》（见"亚太会"论文）则是比较成功的专论。其二是分析传统音乐对当代专业音乐创作的影响。这也是1987年北京"亚太会"的一个中心议题，中国学者围绕此议题提交了一批高水平的论文，魏廷格的《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》，樊祖荫的《论"十番锣鼓"中的节奏音色序列与当代音乐创作的关系》、朱世瑞的《中国当代音乐创作中复调思维的表现形态》都在各自专题中发表了很有价值的见解。这两种出发点和角度的研究，无论对传统器乐的命运及当代创作的前途，都有着迫切的现实意义，这类课题（尤其是对传统器乐的当代研究）应当进一步发展。

（三）比较研究的得失

历史意识的增强和对现实意义的考察促使该研究领域的纵向

延伸，而比较研究理当有利于研究领域的横向扩展。中国传统乐种之多，器乐流派之繁，各民族器乐之间同异之殊，众所周知，这方面大有可比可证的文章可作，但遗憾的是至今仍少见有人去比去作。然而，比较研究的领域却在向外国扩展。近年来比较研究的文章大都注重于中外器乐规律的比较，当然这也是很有必要的。但应当指出，比较的对象之间在文化体系和价值体系方面最好是具有关联性、可比性，否则易流于空泛。《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》（李石根）、《长安古乐与日本民歌调式之比较》（焦杰）等，是1987年中外比较研究较好的文章，通过比较可以找到二者之间的历史关联性，这种比较是有价值的。中西比较固然必要，但应避免牵强；国内比较课题更多，希望本领域有志者去发现其中的价值。

（四）文化观念的渗透

就音乐论音乐已是我国民族音乐研究的习惯方法，这种方法对于深入了解音乐的艺术规律，以期建立我国民族音乐的理论体系实为必需，就此对应西方“音乐（技术）理论”学科专立门户，构成相应的独立学科也未尝不可。不过，受国际范围内文化学热潮和国外民族音乐学的强烈影响，“文化观念”以不可阻挡之势已渗入我国传统器乐研究领域。所谓“文化观念”，简言之，即把音乐看作整体传统文化的有机组成部分，从完整的文化体系中探求和把握音乐文化的价值和意义。这种观念已引起本领域许多学者的普遍重视。从现有论文看，多数文章都对音乐的文化背景作了必要的介绍和分析。但就具体研究方法而言，如何将音乐与文化有机结合起来仍将是个难题。不解决这一难题，往往会形成1（背景介绍）+1（音乐分析）=2（音乐文化）的简单化倾向。采用这一公式作成的文章最多能增加资料价值，很难达到理论建树。要达到应有的理论高度，“文化观念”仍需要在本研究领域进一步的渗透。当然，这也涉及到学科方向以及新旧学科的目的、方法等重大理论问题，此不多言。

注：即《民族器乐》（袁静芳编著）、《中国武当山道教音乐》（中国民族民间器乐曲集成湖北卷编辑部编）和《中国少数民族乐器志》（中央民族学院少数民族文艺研究所编）。后两书将在“宗教音乐”和“少数民族音乐”专题中涉及。

戏曲音乐研究

蒋　菁

五六十年代，我国的戏曲艺术曾出现过黄金季节。首先是1951年“三改”（改人、改戏、改制）的实施及1952年第一届全国戏曲观摩大会的举行，然后是1961年“三并举”（传统剧、新编历史剧、现代戏并举）的提出及1964年京剧现代戏会演的成功。前者以23个剧种82个剧目的多彩多姿展示了戏曲艺术的一派繁荣，证明它不愧是东方瑰宝，珍藏着无数艺术明珠。后者有力地说明，古老剧种的许多艺术手段，经过改造，可以演好现代戏，能够塑造出鲜明的艺术形象。在这个时期，伴随着大量的演出实践，戏曲音乐研究也显示出勃勃生机，一大批专论与专著纷纷问世。如《试论戏曲音乐的牌子音乐与板子音乐》（程云），《民族传统声乐的教学方法》（肖晴），《古典戏曲声乐论著丛编》（傅惜华），《戏曲音乐研究》（夏野），《评剧唱腔结构研究》（杨予野），《京剧音乐介绍》（刘吉典）及各音乐院校编著的戏曲音乐教材等，均对以后的戏曲音乐研究工作有较为深远的影响。

十年浩劫中断了这个黄金季节。

七十年代末期以来，备受摧残的戏曲艺术，又面临“开放”形势下前所未有的严峻考验。在新的形势下，戏曲艺术可以说是步履艰辛，危机重重。因此，广大的戏曲工作者迎接挑战，振奋精

神，为重建戏曲殿堂而百倍努力。在戏曲音乐研究方面，先后有“陕西戏曲音乐学术讨论会”（1982.1西安），“高腔学术讨论会”（1982·9长沙），“梆子声腔剧种学术讨论会”（1983.10安徽），“二人转音乐专题讨论会”（1986.5哈尔滨）等一系列会议的召开，交流了多年来在声腔及剧种音乐研究方面所取得的学术成果，会后并出版了一大批论文选集。作为艺术学科国家重点研究项目《戏曲音乐集成》的浩瀚工程已在全国大面积铺开，不少省、区结合这项工作，科研与社会调查有条不紊地进行着。如据上海卷编辑部的调查资料说明，截止1986年9月，上海市成立的业余京昆组织已达162个。数字有时是枯燥乏味的，但这里却是证明戏曲在广袤中华大地扎根之深的有力凭据。专著方面，有《豫剧音乐研究》（王基笑），《湖南花鼓戏音乐研究》（贾古），《湘剧高腔音乐研究》（张九、石生潮），《粤剧唱腔音乐概论》（广东省戏剧研究室主编），《京剧声乐研究》（卢文勤）等问世。这些著作，或对各剧种的传统音乐特点与规律作出系统全面的探讨与总结；或在阐述前辈艺术家丰富技巧与经验的基础上多有精辟创见。在期刊上发表的专题文章，题材更为广泛，触角伸向古今中外及未来等各个方面。除对声腔、剧种、戏曲音乐结构、音乐型态分析等内容外，戏曲美学、戏曲社会学、戏曲符号学、戏曲观众学、戏曲未来学、中外戏剧比较研究等领域均有涉猎，不少文章有相当的深度与广度，给人以新的启迪。如《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》（佐临）等文章中提出的代表中国戏曲表演体系的梅氏表演体系，与斯氏、布氏体系“鼎足三分”于世界舞台的见解，已获国内外学者的纷纷响应；祝肇年提出的现代观众的审美意识分为五个层次，研究不断变化着的不同层次的不同需求，是“戏曲观众学”重要内容的看法等也引起了人们的关注。就研究方法而言，除行之有效的传统方法外，对引进新研究方法的要求日益强烈。《改进、丰富戏曲的研究方法》（李春熹）一文提出：研究方法的改进和丰

富是戏曲理论发展的自我需要，是不断发展着的艺术实践对理论研究所提出的客观要求。

日历翻到了1987年，这一年的戏曲音乐研究有以下重要内容：

1．首届中国戏曲艺术国际学术讨论会于4月15日——21日在北京举行。提交大会有关戏曲音乐的专题论文共计七篇。涉及课题有《建国以来戏曲音乐的发展》（张民）、《试论戏曲板腔体制之孕育、形成、发展》（任光伟）、《戏曲声乐的传统与未来》（何为）、《中国戏曲与西方歌剧》（武俊达），《曲牌之特征与谱曲之法》（黄琼番）、《谈戏曲声腔史的考证》（流沙）、《昆曲艺术声情形态的统一》（傅雪漪）等。

2．东方音乐学会首届年会5月7日——10日在上海举行。专论戏曲音乐的文章有《论板腔体音乐》（刘国杰）、《越剧音乐研究》（连波）等两篇。刘文除对板腔体音乐分十个方面作了系统论述外，并对《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷中采用“板式变化体”一词取代“板腔体”，用“曲牌联套体”取代“曲牌体”提出异议。

3．中国戏曲现代戏研究会第六届年会十月在成都召开。会议的中心议题是“着力于戏曲现代戏的整体突破”。不少论文提到音乐的改革是戏曲现代戏成败的关键之一。

4．专著的出版主要有《昆曲音乐研究》（武俊达），《漫谈汉剧音乐》（李金钊）等。它们均有内容翔实、资料选择具有代表性、论述具有科学性等特点，能给人以启迪。

5．争鸣方面，《人民音乐》等期刊上发表数篇文章，对所谓“一曲多用”展开争论，旨在引起人们对戏曲音乐的特征及发展前景等问题的关注。《析“一曲多用”之本质，谈戏曲衰落之现实》（孙川）一文认为“导致戏曲衰落在音乐方面的重要原因……就是其曲体结构的‘一曲多用’原则”（重点系原文所加）。《一个错误的诊断》（韩溪）反对以上看法，认为孙文“为‘一曲多用’的本质作了一个错误的诊断”。《程式原则的

特殊地位——兼评“一曲多用”》（高厚永）认为：将“一曲多用”概括为戏曲音乐的创作方法是错误的，是对戏曲音乐创造力的贬低。《论戏曲音乐的特殊逻辑——程式性》（汪人元）一文提出了“一曲多用”是以相似或相近的曲调来表现不同情感内容的“多一对应”的看法。以上诸文在各抒己见的基础上略有交锋，但更为广泛与热烈的讨论并未展开。

6．十月份，中国剧协、中央戏剧学院等单位为川剧《四川好人》的演出组织座谈，与会的几十位专家、教授、学者对这次演出作出高度评价。认为它是东、西方文化撞击的成功尝试，既体现了布莱希特哲理精髓，又具有中国民族气派。这种不同戏剧文化的双向流动与彼此融合，开拓了中国戏曲发展的新领域，也是对中国戏曲面向世界作出的新贡献。音乐方面，《匠心独具的选择》（蒋立芳）一文指出：那具有多种表达功能的帮腔，为布氏的“间离效果”风格生上了任意翱翔的翅膀。

7．有关期刊发表的不少文章，重视将戏曲置身于整个文化环境中作动态性的研究，认为这是一种较为先进的方法，得出的结论会更加客观。《多层次的动态结构》（龚和德），就是这类进行整体性研究中较有份量的文章之一。该文将戏曲艺术的特征分作三个层次，第一个层次，用王国维的表述：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”以区别戏曲与非戏剧及其它戏剧样式；第二个层次，是戏曲理论界常提的程式性、节奏性、虚拟性、时空灵活性等特征，它们贯穿于戏曲文学、表演，音乐、舞美等各要素之中；第三个层次，是前二层次的外在感性表现，在音乐上即表现为各种曲牌、板腔、锣鼓经之类，这种变异，常以具体声腔的兴衰更替来实现，虽使观众耳目一新，但新与老剧种间的继承关系，前二层次的特征不仅并未消失，其经验更在不断丰富完善。对于戏曲的未来，该文认为应不拘一格，只要保持一、二层次的根本特征，它们就是戏曲“大家族”的新一代。至于新的形式究竟是什么样子，并非理论家可预言，有待实践家勇敢探索。

8．优秀传统剧目的整理演出，采用近似齐奏的传统戏曲乐队，在渲染气氛、深化主题、抒发剧中人物多层次的复杂心情等方面都不能满足现代观众对音乐的立体感欣赏要求。如何增强传统乐队的表现力，是一个急需研究的课题。《谈昆剧“牡丹亭”的音乐设计》（许晓明）一文提出，增强传统乐队的表现力，需开发乐器品种与丰富提高配器手法并举。引进新乐器，借鉴西洋乐器、电声乐器甚至电子合成器，只要掌握“适度感”，均可取得良好效果，为现代观众所接受。但引进西方乐器并非增添新色彩、扩大戏曲音乐表现力的唯一途径。许文指出，中国的传统乐器是以无可替代的音色特殊性而著称于世的，但它们在戏曲领域却远未得到充分开发使用。文章以生动的例证说明，令人迷恋的铓锣，独具隽永韵味的古琴，音色暗淡且略带嘶哑的提胡等在《牡》剧乐队中所发挥的奇妙效果。它们在普及古典戏曲，缩小与现代观众间差距等方面都能起到良好的作用。

9．电视艺术是现代观众的宠儿。近年来电视戏曲片的大量涌现，对繁荣戏曲艺术起了重要作用。这个由电视与戏曲联姻而诞生的新品种，有其自身的独特规律待作探讨。《拍摄电视戏曲“凤冠梦”的几点体会》（许玉环）一文是这方面良好的开端。它指出电视与戏曲，在虚实结合、视听结合等问题上是有矛盾的，简单套用戏曲舞台演出方式，会使剧情发展冗长重复，并会“阻碍电视语言”的发挥。若能用镜头说明的决不用唱，反能使主要的精华唱段更具光彩，更显其精炼突出。

1987年有关期刊发表的文章还有涉及研究方法；总结戏曲声乐教学规律；论述打击乐在戏曲中的重要地位；结合新创剧目论述音乐改革等多方面的内容。如《谈谈唱歌与唱戏》（何敏娟）；《戏曲唱腔必需进行新的探索》（武俊达、李存杰）等等。

下面结合一年来的动态对当前戏曲音乐研究的特点和问题作简要归纳。

1．就戏曲艺术的总体发展趋势看，在经历了前几年“衰亡

论”与“振兴论”的热烈争鸣后，1987年，戏曲表演艺术正在摆脱人才青黄不接的困境，一批优秀演员从各剧种、各行当中脱颖而出。全国青年京剧演员电视大赛的丰硕成果证明了这一点。可以认为，起点高、基础厚、生命力强的戏曲艺术，在经历了又一次重大的考验后，正遇暖复苏，走出“谷底”。理论研究方面亦正吸引着越来越多的理论家，队伍有所扩大，成员的视野空前开阔，一种全方位、多系统、多层次、多视角的宏观理论研究氛围正在形成。

2．就戏曲音乐而言，在某些方面，却依然步履维艰，有处于期待新突破的相对沉寂之感，具体表现在：

① 学术理论方面，年内未见有较大规模的专论戏曲音乐的学术活动举行。几次综合性学术会议的召开，或专论戏曲音乐的文章所占比重较小，或在综合研究中，立足于音乐分体在整体中的地位和作用的研究较少。各分体间相互作用、共同制约对戏曲音乐特征形成的系统研究等文章亦不多见。前几年已涉猎的交叉性、边缘性领域如地方戏音乐与方言的关系；戏曲音乐与民歌说唱的联系和区别等课题均未见有专论出现。研究工作缺乏有计划、有重点的信息交流和成果交流，主要是人自为战，分散进行。

② 戏曲音乐改革方面，与剧本编导、表演、舞美等长足的进步相比，在创作观念与创作手法上的明显突破不多。传统剧目举陕西戏曲研究院晋京演出的秦腔传统折子戏为例，其《悟空借扇》等剧目，在编剧、武打、舞蹈及表演程式等方面的推陈出新均已达到一个新的高度，获得观众及专家们的好评；新创剧目如《四川好人》，在剧本结构、舞台调度、灯光舞美等方面取得的成果亦令人瞩目，但二者在音乐上的整体突破均成绩平平。

建国以来，许多剧种如京剧、越剧、评剧、豫剧等在音乐改革上是有过出色成就的。最近，现代京剧《红灯记》第五场“痛说革命家史”在京复演，观众激情满怀，剧场掌声雷动，说明高超的艺术是有旺盛生命力的。今天的戏曲音乐改革，亟需以理论

研究工作为先导，在已有的高起点上继续前进。但由于对过去的得失成败并未下过大功夫去总结，致使戏曲音乐的创作（包括乐队的建制等），几度大起大落，重起炉灶或原地踏步的现象屡见不鲜。理论上的系统、深入研究就更为少见了。

3．戏曲音乐不能适应新形势需要的原因是多方面的。譬如，由于它既隶属于音乐又隶属于戏剧的特性，使之在学术活动的领导规划、学术研究成果的刊登出版等方面均徘徊于音协与剧协、音乐研究机构与戏剧研究机构、音乐期刊与戏剧期刊之间。还有两个问题更为重要，一是戏曲音乐作曲及理论人才的培养问题，二是戏曲音乐的对内开放问题。戏曲音乐队伍的现状是人数少、年龄大、后继乏人。建国初期进入戏曲界的一批新音乐工作者早已年过半百，目前，不少剧团回到靠演员乐师兼搞作曲的状况。难以胜任对戏曲音乐作整体性突破的时代革新要求。理论研究任务也很艰巨，它需要一大批既有相当文化知识和理论修养又有实践经验，既懂戏剧又懂音乐，既有真才实学又有真知灼见的人才，方能有所建树，而这样高素质的人才却培养乏门。关于戏曲的开放问题，英若诚在《开放与戏曲艺术的发展》（1987．12．1人民日报5版）一文中提出："除了对外的开放，也应该对内开放。……要吸引各路英雄，各方面的'大师'来开拓新的领域。"这个见解是十分正确的。作为一种综合艺术，吸引各路大师的参与是把它推向时代高峰不可或缺的条件。李准的豫剧脚本《石头记》不同凡响；黄永玉替一个剧团搞布景果然能另辟蹊径不落俗套；《四川好人》在导、表演上的重大突破，与戏剧界专家教授的投入密切相关……。要使戏曲音乐能对更多的现代观众具有吸引力，求得音乐大师的通力合作同样是至关重要的环节。

报载文化部将于1988年举办京剧新剧目汇演活动。新剧目的汇演将包括古装戏、现代戏及折子戏。结合这样的大型活动，在新的一年里，期待着戏曲音乐研究能引起戏曲界及音乐界的更大关注；将会有更加宽泛的课题、深刻的见解、突出的成果问世。

说唱音乐研究

张鸿懿

1987年说唱音乐（即曲艺音乐）的学术活动不如1986年那么多，也没有1986年全国首届曲艺音乐学术讨论会那样大规模的综合性学术会议。本年的学术活动主要是地区性的和专题性的学术会议，以及说唱音乐研究家们发表的各种专题论文。显现了说唱音乐研究向纵深发展的趋势。

一、《中国曲艺音乐集成》的各种编辑会议推动了说唱音乐研究的深入发展

1月份在石家庄市举行了曲艺集成的北方地区大鼓音乐编辑工作协商会，对京、津、冀、鲁、辽五省市的西河大鼓、京韵大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、木板大鼓等10余种大鼓的流布及地方卷的编写做出了明确分工，并对大鼓音乐的收集、记谱、选编、文稿撰写等技术问题作了研究，使北方大鼓音乐的研究工作得以全方位的展开。

4月在太原市召开了全国民族音乐集成记谱学讨论会，会上讨论了有关说唱音乐的记谱问题。曲艺音乐组代表李光发言归纳了大家关于说唱音乐中半说半唱、节拍、速度、转调、特殊演唱技法等方面的记谱问题。提出说唱记谱应该以"宽"为主，"宽"中有"严"。这次会是关于说唱音乐记谱问题的第一次集中的学术讨论和交流，也是说唱记谱研究成果的一个集中展现。

7月在云南大理白族自治州首府大理市（下关），召开了中国民族音乐集成少数民族戏曲、曲艺音乐编辑工作会议。从说唱音乐研究的角度来看，这是建国以来专门对少数民族说唱音乐问题进行的第一次学术讨论会，参加会议的有来自新疆、西藏、广西、内蒙古、宁夏、云南、贵州、四川、甘肃、青海、辽宁、吉林、黑龙江、湖南、福建等地集成地方卷的代表。会议中，代表们结合各地对少数民族曲种的普查、鉴别和集成的编辑经验进行了交流，对少数民族曲艺音乐的界说、性属和归宿问题进行了认真的讨论。通过会议体现出了少数民族曲艺音乐研究工作获得如下几方面的进展：

对少数民族曲种进行全面深入的普查

会上，云南、广西、贵州、湖南、四川、西藏、内蒙古、辽宁、宁夏、黑龙江10个省、自治区汇报了本地区普查的结果，如广西壮族自治区范西姆介绍了广西通过普查了解到本区共有11个少数民族，群众承认的说唱曲种有10个，其中有壮族的末伦、卜牙、唐皇、唱天、唱诗、万播笛；侗族的琵琶歌、笛子歌；苗族的果哈；瑶族的极冬诺。这些曲种的共同特点是：有基本腔调，叙事性强，自编自演，自弹自唱，用本民族的语言，演唱者都是半职业的艺人（歌手）。湖南省刘淡浓介绍了湖南四大少数民族的说唱曲种，土家的摆手歌、冬冬盔；瑶族的瑶歌、盘王歌；苗族的苗歌；侗族的琵琶歌（与广西、贵州的相同）。内蒙古自治区的包玉林介绍了蒙族的几个曲种：潮儿、乌力格尔、好来宝，以及在这次普查中新发现的流行于呼伦贝尔盟的说唱形式陶利斯，还有达斡尔族的乌春。黑龙江省还介绍了任何词典都未提及的鄂伦春族的莫苏昆及赫哲族依玛堪两个曲种。

提出了一些有争议的曲种

云南省卷主编黄林在作“对云南少数民族曲艺音乐的普查和分析汇报”时谈到，云南有些比较明确的曲艺音乐形式，如白族大本曲，它的历史悠久，早就与汉文化有着密切联系，改编过很

多汉族的传统故事。如《秦香莲》、《梁山伯与祝英台》等。有些形式，如《阿诗玛》是史诗、叙事诗，就与汉族的曲艺音乐不同。又如布朗族的弹唱，有的专家称其为曲艺，其实是弹唱情歌、不唱故事，不能算曲艺。云南德洪地区杨景和指出，《中国大百科全书·曲艺卷》中收入傣族“喊伴光”不能算作一个曲种，“喊伴光”是傣语跟着鼓唱的意思，这一形式是1976年为全国曲艺调演而创作的节目——《养鸭姑娘》时才开始有的，并不具备一个曲种的条件。贵州省尚自力也介绍了本省有争议的曲种，如侗族的玩山歌，苗族的“嘎白福”，彝族的六（陆）瓦等。还有东北三省提出朝鲜族的只有两部书《春香传》、《沈清传》的清唱，蒙族的安代、短调叙事歌，以及萨满教的歌曲等是否算作曲艺音乐形式的问题。

关于少数民族曲种的称谓

少数民族曲种的称谓，见诸于各种词典的有以民族语言的汉语译音而命名的，有以表演形式命名的。对于已用的称谓有些代表提出了异议，如傣族的赞哈应称作章哈，彝族的甲苏，实为彝语中的汉音“讲书”，应称作彝族讲书，还有蒙族的乌力格尔也与实际蒙语发音相距较远。讨论中，对这些称谓问题，有一种意见认为应把有些曲种更名，另一种意见则认为已用的称谓就不要更换了。通过充分讨论，大家趋向要充分尊重各民族长期沿用的习惯叫法，经再三调查确认后，以保持原来民间的传统称谓为好。

少数民族曲种的界定、性属问题

如何界定少数民族的曲艺音乐，是会上讨论得最热烈的问题。辽宁代表任光伟谈到，“曲艺”二字本身就是个模糊概念，据他掌握的材料，“曲艺”二字的来历是，1948年东北组织俗曲艺人成立了“俗曲艺人促进委员会”，简称“曲艺”促进会，后称这类说唱并用的形式为讲唱。因此，这一概念用于少数民族不准确。云南黄林认为少数民族当中说唱长篇故事的形式是史诗、叙事诗，与古代欧洲和印度等地的吟唱史诗相似，这种形式不应算曲艺，应单列一种“韵

文体”说唱，属于民歌和曲艺的中介。还有的代表提出少数民族可不称曲艺而称说唱。而另一种意见认为，曲艺的称谓运用了多年，已约定俗成，应在新的条件下赋予它新的内涵，应以中国民族音乐集成总编辑部总结的曲艺音乐的四个特征来作界定的依据。

通过广泛深入的讨论，会议总结了大家的意见认为：少数民族曲艺音乐都不同程度地具有自己民族的特点，应充分尊重它们在各自不同的历史条件和地区发展形成的不同型态，一般不能用汉族的曲艺音乐概念去套。同时，亦应看到，少数民族在文化上又是与汉族长期交往而存在互相吸引、互相渗透的一面。还应看到不同民族间也存在着共性，因此，不能无限制地扩大界说的内涵和外延。关于如何界定少数民族的曲艺音乐，归纳出了五点：

1．最重要的一点，是表现形式上要说说唱唱，可以是说唱兼备的，也可以是以唱为主，只唱不说的；

2．要有一定的基本曲调和表现程式；

3．要有反映本民族内容的曲目；

4．在表现手法上是以娱人为主；

5．受到本民族群众的喜爱和承认。

这次大会为填补说唱音乐学术研究领域中的一个空白——少数民族说唱音乐的总体研究迈出了第一步。通过会议，不但在为编辑少数民族曲艺音乐集成工作方面起到了积极作用，进一步明确了收编范围和编辑方法；而且更重要的是，从根本上深化了对少数民族曲艺音乐的性属的确定和认识，从而大大推动了少数民族曲艺音乐研究向纵深发展。

二、为振兴说唱音乐举办的各种活动

单弦艺术改革创新研讨会

3月里，中国曲协、《曲艺》编辑部、北京市文化局和北京市

曲艺杂技家协会联合主办了单弦艺术改革创新研讨会。有从事鼓曲工作的作者、演员、研究人员及观众代表50多人出席了研讨会。会上大家观看了一些在表演形式、音乐设计、演唱方法等方面作了不同程度改革尝试的节目，如单弦牌子曲《霸王别姬》、《揩油》、岔曲《风雨归舟》和联珠快书《霍元甲打擂》，以及多人单弦《星期天》等。结合演出实践，与会者对单弦艺术的历史沿革、现状、改革方向及具体措施进行了热烈地讨论。大家一致认为：改革是振兴单弦的必由之路。单弦是以唱为主的形式，要在改革音乐上作努力。会上还就男女演员分声部及三弦变调问题进行了讨论。与会者还提出，希望尽快举办旨在振兴单弦的比赛演出。单弦是北方说唱音乐的重要代表形式，以单弦为突破口，摸索出改革创新的成功经验，就可以促进整个鼓曲艺术的振兴与发展。

为创新说唱音乐的有益尝试——"鼓曲新声"节目的研制

中央人民广播电台文艺部和中央民族乐团共同研制了一组"鼓曲新声"节目，邀请了著名京韵大鼓演员骆玉笙、天津时调演员王毓宝、四川清音演员程永玲、河南坠子演员刘桂琴、评弹演员余红仙、石文磊、刘韵若，赵开生等与中央民族乐团的乐队合作，演唱优秀的说唱音乐唱段。在传统的演唱、伴奏及乐队配制的基础上进行了大幅度的创新。具体作法是：(1)充分运用中国民族乐队各种乐器的性能，丰富说唱音乐的器乐部分。鼓曲新生节目在保留原曲种风格乐器的基础上扩大乐队编制，除琵琶，二胡、扬琴、笛子、唢呐等说唱伴奏常用乐器以外，增加了编钟、管子、箜篌、古筝、钢片琴、排笙、排鼓、定音鼓、大提琴等，使器乐部分音响浑厚，使乐队烘托下的唱腔具有了一定的立体感和现代感。(2)突出曲种的风格色彩，整体乐器配制多样化。在唱腔进行中，突出演员演唱，配器相对薄一些；过门音乐中突出乐队演奏，音响要浑厚一些。整个唱段中仍突出主奏乐器，以保持曲种的风格色彩。(3)旧曲新唱。对有些曲种的唱段进行了必要的整理，删繁从简，重新安排了音乐布局，以提高某些传统曲目的质量。(4)充分发挥演唱者的能力，进一步

提高演唱技巧。参加这一演唱会的演员，都具有很高的艺术造诣，具有对某曲种独特的演唱技巧。但在这次演唱中，要求演员们为适应与乐队合作的需要，借鉴其它艺术品种的表现手法，甚至学习一些外国的声乐训练方法，在保持原演唱风格的基础上唱出新的具有时代特点的新风貌。“鼓曲新声”节目播出后受到听众的欢迎，这一有益尝试必将对说唱音乐的改革与振兴起到推波助澜的作用。

在改革开放中促进对外学术交流

4月中国曲艺家代表团访问了日本。这是一次艺术交流访问，也是一次学术考察和交流。代表团通过考察了解到日本曲艺：讲谈、漫才、落语、浪曲、净琉璃等与我国的评书、相声、说唱、小曲等相近似。代表团团长罗扬在早稻田大学举行的“中国曲艺鉴赏会”上介绍了中国曲艺发展情况，骆玉笙、沈世华、秦建国在会上演唱了京韵大鼓和弹词节目，受到空前热烈的欢迎，会场气氛之热烈据说是在日本不多见的。日本学术界对中国说唱艺术的热爱，无疑是对振兴说唱的极大鼓舞。代表团回国后建议今后要加强对日本说唱艺术的研究，同时有计划地向日本介绍中国说唱艺术。

三、专题文章

1987年说唱音乐专题文章中，《文艺研究》第二期发表的刘光明写的《曲艺美学特征》是具有一定深度的重要文章。这是一篇全面集中地从美学角度论述说唱艺术这种传统民间艺术的专论文章。文中作者谈到：“近年来，美学领域在研究各门艺术的美学特征方面取得了新的进展，但对于曲艺这一有巨大影响的艺术门类，至今仍很少有人问津。”作者指出，为了曲艺艺术的理论建设，只有对这一形式“作出美学的思考，才能揭示其矛盾的特殊性，更准确地把握其特有的艺术特征”。作者认为，这一艺术门类特定的传达手段是“与语意结合着的乐音”。属于唱一类的

说唱艺术是"语意与音乐的结合。在歌唱中，唱词每个字的读音和它表示的意义被保留下来，而字的声调、音长，以及词句的节奏，则都融化消失在唱腔的旋律里"。作者还比较了这一特殊艺术表达手段与一般歌曲的区别，指出歌曲是"语言要向音乐靠拢"，说唱是"音乐要向语言靠拢"。这就形成了迥异于歌曲的随字行腔和融说于唱的音乐风格。"从而归结了，说唱艺术的传达手段是"艺术化、音乐化的音响。它不但能表达明确的语言意义，还具有自己的色彩和风格"。"这一特定的艺术手段，决定了它存在的形态，以及审美主体感受、反映的途经和方式，从而使它和其它的听觉艺术明显的区分开来"。在文章中，作者还把说唱艺术作用于欣赏者的途径和方式的特殊性加以论述，指出说唱是"听觉艺术和想象艺术的结合"。並把说唱艺术形成欣赏头脑中的"内视形象"与戏剧使欣赏者接受的"现实感最强的外视形象"这两种不同的美学特征加以比较。此外，文章中还论及了这一艺术门类文学及表演等方面的特征。《曲艺的美学特征》一文是说唱艺术学术研究深入发展的体现，也为美学研究拓宽了一个新的领域。

1987年《文艺研究》第五期中发表的沈彭年的《说唱艺术探源》一文。是选登的中国艺术研究院曲艺研究所编辑的《说唱艺术》一书的概述部分，文章以简洁的文字追溯了说唱音乐在古典文献中的踪迹。

1987年说唱音乐学术研究中还值得一提的是福建省曲协分会所办的刊物《曲苑》1987年第1期为纪念福建说唱音乐——南音的前辈艺术家专设了"纪念纪经亩先生从事南乐艺术75周年专辑"。纪经亩先生是南乐界深孚众望的演奏家、作曲家和教育家。该刊专辑发表了刘春曙的《时代精神与继承传统相结合——试谈纪经亩先生对南曲的创新》等10余篇关于纪经亩先生的南乐艺术的学术研究文章，并选登了他的代表作。编辑这样的专辑是地方性乐种学术研究深入发展的一种体现。

宗教音乐研究

钟光全

随着国家改革开放政策的深化，宗教文化的历史意义和学术价值逐步引起有关部门的重视，宗教音乐研究终于纳入了《中国民族音乐集成》工作范围。1987年9月在湖北襄樊，召开了全国宗教音乐编辑工作会议，全国80余位学者出席，研究有关宗教政策及宗教音乐的搜集、整理、编辑……等问题。会议收到研究宗教音乐的论文、考察报告、专著近20余篇。

众多奇葩中，首推田青的《浅论佛教与中国音乐》（1987年6月，在北京举行的联合国教科文组织“亚太地区传统音乐研讨会”上宣读后，发表在《音乐研究》1987年4期）。

田文包括“佛教对中国传统文化的影响”、“中国传统音乐中的佛教”和“中国宗教音乐的现状及研究情况”三个方面，却细笔浓墨于第二部分，从宏观角度，用丰富的典籍，翔实的史料，佐证佛教对中国文学、哲学、美学、乃至日常生活语汇都渗透着影响；梳理出佛教音乐从天竺音乐——龟丝音乐——宫廷音乐——民间音乐到佛教音乐的升华过程。持之有故，言之成理。

文章还从美学和音乐社会学角度，论述了中国单声音乐产生的历史背景和西方复调音乐在宗教音乐中的功能作用，进行比较，论证有据，很有说服力。另外从徐青山《谿山琴况》一文，总结中国传统音乐的美学特征的24个字：“和、静、清、远、古、

淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”作为中国古典音乐、宫廷音乐、宗教音乐、文人音乐及民间音乐的一部分的美学观，是非常贴切的。宗教音乐的研究工作以近代而言，虽经波折，时有起伏，却从未间断，令人可喜！阅毕田文，对我国几十年来宗教音乐研究的进展和现状，有了一个清楚的认识。

昌明《浅论佛教音乐的影响与艺术特色》一文，短小精辟。“从道安（佛教般若理论家）在襄阳制定三科唱梵呗，‘天下而从之’开始，佛事便离不开音乐的节度。丛林五堂功课，没有敲打唸唱就难以举行，各种佛事活动都用音乐来增强气氛，增添音乐美”。寥寥数语，阐明了佛教音乐的时间跨度和艺术功能，进而用“阴柔和缓”四字作为对佛教音乐艺术特色的概括。可谓言简意赅，画龙点睛。

《道与道教音乐》（吴素华，《黄钟》1978·2期）从哲学角度论述了“道”生“道教”再生“道教音乐”的衍变过程和内在联系，以及对音乐文化的历史贡献。

“道”的灵肉升仙观形成“道乐”的“仙中有俗，俗中有仙”的雅俗共赏特点，是一种文化积淀现象，並用“道乐”中只有管乐和法器而无弦乐的现象做例证。全文逻辑严密，论证确切，是一篇从哲学角度研究宗教音乐的好文章。

随着《中国民族民间器乐曲集成》工作的深入，宗教音乐的研究队伍随之扩大，各地研究人员立足于本地，对一个教派、一个宗教乐种进行分析研究，写出了大量的调查报告、论文，把宗教音乐研究工作推向纵深发展，提高到一个新的水平，硕果累累，令人心慰。

以湖北武当山为中心的道教音乐研究活动，取得了显著成绩。1987年的专著有《中国武当山道教音乐》（《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部编，中国文联出版公司出版）、《武当山道教音乐初探》（蒲亨强，载《音乐艺术》1987年3期）、

《武当山道教音乐概述》(杜棣生,全国宗教音乐编辑工作会议论文)、《武当山道教音乐初探》(史新民、周振锡,《黄钟》1987年2期)……等。

《中国武当山道教音乐》概述了武当山道教音乐全貌,对它的产生、发展、流派、特征做了翔实分析,从乐曲内容形式可上溯到六朝清乐与隋唐燕乐,如祭祀真武大帝时所用《步虚》曲,远在魏晋时已盛行(见田青有关专论)。书中还收有道曲近130余首,並配有录音,录像与谱同步,实为难得的一部研究道教音乐的好书。

杜棣生的《武当山道教音乐概述》与蒲亨强的《武当山道教音乐初探》,从不同角度探索了道教音乐。杜文论述武当山道教音乐源流发展的社会背景及其艺术特色、代表人物、属性、结构、乐器、乐队编制与道教科仪与古礼,洋洋数万言,十分丰富。杜文还考证了名曲《霓裳羽衣曲》系唐玄宗在道士罗公远、叶法善帮助下完成的,后经天宝之乱,传于民间,而襄阳越调的声腔是该曲遗音发展起来的。

蒲文从武当山道教的法事音乐与斋醮音乐的不同风格、用场、演习程式、各类腔系结构、调式特征等归类列表说明,并附代表乐曲为例,提出武当山道教音乐偏重南方音乐风格的初步结论。还用曲牌比较,史料资鉴的方法,分析出道教音乐与宫廷音乐、古曲音乐、佛教音乐、苏南吹打、戏曲音乐的关系。

还有一些论文用比较音乐学的观点,把当地民间音乐与宗教音乐进行对比分析,这是1987年全国宗教音乐研究工作中最突出的特点之一。

如《陕西宗教音乐考略》(刘劼,全国宗教音乐编辑工作会议论文):"置身于某一地域和环境的宗教音乐活动,必然浸泡在当地民间音乐中……,旋律受地方语言、生活习俗的影响而形成,带有宗教色彩的共性及各自冗露地域性色彩区的个性:如陕南委婉细腻,陕北拙朴清淡"。又如《禅和曲评介》(陈茂锦,

全国宗教音乐编辑工作会议论文）写到："宗教利用艺术为宗教服务，然而，被宗教利用的艺术，它又顽强地走它自己的道路。福州《禅和曲》就是这样，它以道（佛）词为创作依据的旋律，虽然沿着古风，並带有圣乐色彩，但不能不受当地民谣的影响。所以渗透着土风土俗，包含着非常浓厚的福州民间音乐音调"。再如《四川（川西地区）道教音乐调查报告》（甘绍成、董阳，全国宗教音乐编辑工作会议论文）写到："从我们初步收集到的由南韵演唱的声乐曲中，有一部分和川剧中的昆腔非常接近，其结构形式也和川剧昆腔相近；……原温江广成坛道士江理升讲，他们过去曾吸收了川剧昆、高、胡、弹、灯中的部分腔调。而吹打曲牌，则与川剧吹打曲牌相同"。

以上论述都从一个侧面说明，宗教离不开群众，群众是宗教活动的基础，在缺少文化的地区，宗教音乐成为群众欣赏艺术的重要的、有时甚至是唯一的机会，也正是由于这个原因，宗教音乐与民间音乐必然互相吸收而致水乳交融。这也是宗教音乐能长期存在并得到发展的主要原因之一。

詹仁宗的《山东全真道曲概述》和刘建昌、陈家滨、任得泽的《山西省宗教音乐调查报告》（均系全国宗教音乐编辑工作会议论文）就两地的宗教历史及现状，分析宗教音乐的承袭流变、曲名来源、部分写作技法……，借古鉴今，阐明宗教音乐在发展中的纵向继承及横向吸收脉胳。刘文通过敦煌《望江南》、李白《望江南》、三昼夜本《望江南》三个版本词格相同的现象，提出青庙《望江南》是否就是古乐遗音的质疑？进而以道乐套曲《走马》为例，指出其结构与唐宋法曲极为相似。并认为戏曲板腔体的形成，与这种有层次的节奏渐变手法有关。

詹文就搜集的岱庙宗教音乐《玉音仙苑》谱集中出现的，"雅"调，"靠"调，用演奏效果与谱面印正，考证出"雅"应为"#"号的代名，"靠"应为"♮"号的代名，其研究方法颇有可取之处，很有学术价值。

刘文还对佛教音乐分南北两大系统的说法，从年近九旬的游方僧脱尘处得到印正。再从现存《瑜伽焰口》分北方焰口（又称京焰口），音乐性强，有器乐演奏；南方焰口（又称华山焰口），以唱为主，用铛、铰、鱼、鼓、磬伴奏的不同特点等，进一步证实这种说法确有一定道理。

以上论述表明，宗教音乐研究，已跨越一般性的搜集整理，正向纵深发展，对全方位的民间音乐研究工作，将带来新的思索与启迪。

另外，《青海宗教音乐简介》（《器乐集成·青海卷》编辑部）、《维吾尔宗教音乐概况》（周吉〔汉文执笔〕、赛派尔王赛音、阎建国）、《河南省宗教音乐简况》（《器乐集成·河南卷》编辑部）、《乐坛奇葩，玄门拾音》（《器乐集成·湖北卷》编辑部）、《辽宁省宗教音乐集成概况》（《器乐集成·辽宁卷》编辑部）、《黑龙江省宗教音乐现状及宗教音乐活动简要介绍》（《器乐集成·黑龙江卷》编辑部）、《同心县宗教音乐》（宁夏同心县艺术集成办公室）、《巨鹿县道教音乐》（潘忠禄）、《道教"道场"》（重庆市民族器乐曲集成办公室）、《满族祭祀音乐与烧香跳神音乐》（石光伟）、《山东曲阜孔庙雅乐》（詹仁宗）及《关于宗教音乐的记谱问题》（《器乐集成·河北卷》编辑部）诸文，分别从作者所处地区内的宗教音乐历史和现状，涉及到佛教、道教的各个派别及伊斯兰教、基督教、天主教以及部分少数民族地区内存在的原始宗教等方面的问题。内容丰富，曲目繁多，史料可信，每篇文章都各有其重点，以作者所占有的材料出发，用逆向考察方法，由近及远，探源索流；有的从其它角度作深入的分析研究，对某些问题做出了基本结论，取得了可喜成绩。

1987年10月8日，《中国民族音乐集成》总编辑部，文音民字(87)第41号文件，"关于《中国民族民间器乐曲集成》宗教音乐编辑工作的几点意见"就指导思想、工作方法、普查与搜集、编

选原则与篇幅比例、对交叉现象的处理和加强文字注释工作6个方面，提出了具体要求，对加速宗教音乐的搜集整理和深化研究工作，必然起到推动的作用。

纵观1987年全国宗教音乐研究工作，成绩很大。但还存在以下问题：

一、无论在地域上还是在乐种上，都还有空白，存在死角，尤其是对原始宗教音乐的研究还很薄弱。

二、有的研究文章，停留在表层现象的归纳上，对宗教作为一种文化现象的深刻内涵，认识不足，挖掘不深。

三、在研究中，未能充分注意“存真”的问题，存在着用今人的美学观点及技术要求去“改良”宗教音乐的现象，这种“好心”常常会影响宗教音乐的本来面目。

四、笔者认为，宗教音乐的研究，应与边缘学科如民间文学、民俗学的研究结合，在多层次的研究中，总结出可兹继承借鉴的民族思维方法及写作技法，贡献给今人和后代，这对建设社会主义的民族音乐艺术，必将产生深远影响。

少数民族音乐研究

毛 继 增

在当前改革开放的新时期，少数民族地区同样受到外来音乐品种和音乐流派的严峻冲击，新的研究方法和研究学派不断介绍到我国，对我国音乐研究领域产生了一定的影响。在这种形势下，少数民族音乐如何发展？怎样在民族地区建设有自己民族特点的社会主义音乐艺术事业？这是1987年我国少数民族音乐工作者普遍关注和努力探索的问题。

据不完全统计，1987年度，我国有关报刊发表的关于少数民族音乐研究的论文约近百篇。除了部分属于乐种、乐曲、乐器、艺人等的研究论著或描述性文章外，下述几个问题的讨论和研究，引起了学者们的瞩目。

关于新疆民族乐舞的振兴

新疆维吾尔自治区是我国少数民族聚居地。长时期以来，维吾尔、哈萨克、回、柯尔克孜、蒙古、俄罗斯、锡伯、塔吉克、乌孜别克、塔塔尔、达斡尔、满等族人民一直休养生息在这里。他们的音乐，丰富多采，历史悠久，独具特色，有强烈的艺术魅力，在国内外享有崇高的声誉。由于种种原因，近几年不那么景气了。新疆民族音乐的境遇，可以说是我国少数民族音乐现状的一个缩影，因此，《新疆艺术》等刊物展开振兴新疆音乐、舞蹈的

热烈讨论，是具有普遍意义的。

参加讨论的学者大多认为，振兴新疆民族音乐、舞蹈，最重要的是要贯彻“双百”方针，发扬“三开”精神。刘维钧提出：“振兴‘丝绸之路艺术’，必须有个宽松和谐的社会环境，必须容许和保证不折不扣地贯彻执行‘百家争鸣’、‘百花齐放’的方针。这就要求，宏扬光大‘三开精神’。即：在政治上的开明精神；在经济文化上的开放精神；在事业上的开拓精神。”①

一些同志指出，目前发展新疆歌舞的一大障碍，是我们背上了沉重的历史文化遗产的包袱。黎蔷认为：新疆歌舞有一笔丰厚的历史遗产：古代，西域龟兹、高昌、疏勒、于阗乐舞长驱直入，逐鹿中原；近现代，新疆伊斯兰色彩的歌舞风靡全国。而正是这些传统艺术的稀世珍宝压得我们喘不过气来。如早在30年代就在新疆各地演红了的歌剧《艾里甫与赛乃姆》，半个世纪后仍被人们不厌其烦地改来改去，使其充斥舞台。总是重复这些传统歌舞艺术作品，到底能给面临改革的新疆文艺舞台带来多少生气与动力？他的结论是：“因袭的重担不除，则振兴无望。历史的经验证明，相竞则进，相安则退。一个民族的艺术如果与世无争，孤芳自赏，定会带来民族艺术的衰落。新疆的歌舞究竟向何处去？向着未来，向着进取精神，向着开明、开放、开拓的崇高境界，向着革故鼎新，一往无前的创世纪的勇气和信念，这就是出路。”②

就振兴新疆民族音乐、舞蹈，周菁葆和毛继增各自提出了他们的系列设想。

周菁葆在《人民音乐》1987年第1期撰文提出：振兴丝绸之路音乐，不仅是理论家的事，也是作曲家、表演艺术家共同的责任，不只是一个口号，而应付诸行动。具体而言，应采取如下措施：

一、由文化部和中国音协牵头，向国内外音乐界倡议，每年在中国举办一次丝绸之路音乐节；

二、设立丝绸之路音乐基金；

三、分期分批邀请外国演出团体来华演出；

四、在乌鲁木齐和北京建立丝绸之路音乐研究中心。

毛继增提出，在目前的新形势下，在新疆地区发展新疆歌舞，首先要明确或调整文艺政策，即把新疆的民族文艺作为文学艺术的主体，把新疆的民族音乐作为音乐艺术的主体，把新疆的民族舞蹈作为舞蹈艺术的主体来加以发展。同时，面临着新的挑战的新疆民族乐舞，还必须在如下几方面进行自我完善：

一、总结新疆传统音乐、舞蹈的艺术经验，建立新疆民族音乐、舞蹈的体系，创建新疆民族音乐、舞蹈的学派；

二、关心、扶持群众的民间的民族歌舞，恢复、保持、发展新疆民族乐舞生态优势；

三、在开放的环境中发展新疆民族乐舞；

四、奖励创造性。只有提倡创新，新疆专业歌舞才会呈现万紫千红的繁荣景象。③

《中国少数民族乐器志》出版发行

《中国少数民族乐器志》的出版发行，被《北京音乐报》评选为1987年我国音乐界12件大事的第一件。可见它在我国少数民族音乐理论工作中的影响和作用。

《中国少数民族乐器志》由中央民族学院少数民族文艺研究所编，袁炳昌、毛继增主编，新世界出版社出版。该书是中央民族学院少数民族文艺研究所的音乐研究人员，用了五年时间，深入我国各少数民族聚居区，在兄弟单位和民间艺人的支持和帮助下，搜集、整理、编撰而成的。它的问世，填补了我国民族音乐工作的一项空白。

这部辞书性的学术著作，按我国传统分类法对乐器进行分类，共分吹管乐器、拉弦乐器、弹拨乐器、击弦乐器和打击乐器五大类。每种乐器设一个条目，每个条目均有较详细的释文。

该书有三个特点：

一、收录乐器较全，资料较新：共收录乐器503种，其中不

少是专业音乐工作者鲜知和濒临失传的乐器。

二、文、图、谱并茂：全书50万字，每种乐器的民族语名称、汉族意译名称、乐器族属、流行地区、历史沿革、形制、音色、音列、定弦、音域、演奏方法、使用场合、代表性曲目、著名艺人等都有详略不同的记载。刊载照片、插图752幅，大部分照片为现场拍摄。有200多个条目附有代表性乐曲谱例，可供读者赏析、研究。

三、乐器名称力求科学化。针对我国少数民族乐器名称存在一器多名、一名多写、异器同名、名称混乱等现象，编撰者对上千个少数民族乐器名称进行了比较研究，提出了具有民族特点、易为他族群众接受、科学化的名称，为今后国内外文化交流提供了较准确的名称依据。

关于少数民族乐器的继承和发展

少数民族乐器是我国优秀传统文化的一个重要组成部分。“一千多年来，中国民族音乐是受到少数民族音乐、乐器的充实、丰富、启示和帮助而壮大起来的”。“我们现有的民族乐队，基本上是以少数民族的乐器为主要骨干”。④

建国以来，我国少数民族乐器在继承和革新等方面取得了重大成就：进行了或正在进行大量的挖掘、搜集、整理传统乐器的工作；根据音乐实践的需要，对不少乐器进行了改良，恢复研制了一批古代乐器；建立了几个新型民族乐队；形成了一支从事少数民族乐器工作的队伍。

1987年8月下旬，文化部和国家民委联合在内蒙古自治区赤峰市召开了“全国少数民族乐器工作座谈会”，与会者畅谈了各民族地区发展本民族乐器的问题和经验。根据当前的情况和存在的问题，牟耕提出了四点少数民族乐器工作者面临的任务：

一、继续做好挖掘、搜集、整理工作；

二、积极进行少数民族乐器的改革和改良工作；

三、根据群众的需要和可能的条件，建立本地区的新型民族乐队；

四、大力做好少数民族乐器的推广、使用工作。⑤

关于改革和改良少数民族乐器，李凌提出："在尊重科学性的前提下，又要照顾到（乐器）韵味的特殊性，""要研究，就要有人制作，更要作曲家配合，演奏家演奏，才能推广，才能复兴。"⑥陈自明认为："要把中国民族音乐、民族乐器放在世界民族音乐的背景下来进行研究。"⑦牟耕主张：乐器改革是一种非常科学和十分严肃的工作，改革者必须采取积极慎重的态度。改革和改良中应当注意：

一、努力保持传统乐器的音色；

二、努力保持传统乐器的形制；

三、尽量保持传统乐器的演奏技巧；

四、兼顾专业演奏家和业余爱好者的不同需要。

牟耕还认为："根据实践经验，乐器改革工作必须循序渐进地进行。改革的步子迈得太大，用心虽然好，但其结果往往搞得面目全非，脱离群众。"⑧

关于新型少数民族乐队的建设，毛继增认为，这是一个系统工程：搜集、整理、研究少数民族乐器是乐队建设的前提；对少数民族乐器进行改革和改良是乐队建设的基础；乐队编制的建立是形成乐队面貌的主要因素；加强乐队训练，使每个乐队成员具有集体意识，配合默契，以达到共同塑造音乐形象的目的，是乐队建设的根本；乐曲创作是乐队建设的关键。新型少数民族乐队的建设必须把这几个环节同时抓好，忽视某一环节，都将使乐队建设受到严重挫折。⑨

关于少数民族戏曲音乐和曲艺音乐的界说和属性

我国少数民族戏曲主要有藏戏、白剧、壮剧、侗戏、傣剧、苗剧、彝剧、布依戏、毛难戏等。少数民族曲艺主要有蒙古族的乌

力格尔、好来宝、朝鲜族的板声、白族的大本曲、藏族的折嘎、喇嘛玛尼、满族的八角鼓等。这些剧种和曲种的音乐，在本民族地区广泛流传，深受群众欢迎。它们大部分形成于解放前，已有上百年或几百年的历史，但也有一些诞生于中华人民共和国建国后。由于它们在各自不同的历史条件和民族地区发展中具有自己的独特形态，因此，如何界定少数民族戏曲音乐和少数民族曲艺音乐，便是广大少数民族音乐工作者关注或争论的问题。1987年7月，中国民族音乐集成总编辑部在云南省大理市召开的“中国民族音乐集成少数民族戏曲音乐、曲艺音乐编辑工作会议”就此展开了讨论。

与会同志认为：对于少数民族戏曲音乐、曲艺音乐的界说，一般不能用汉族戏曲音乐、曲艺音乐的概念去套；同时，因为我国是个统一的多民族国家，少数民族在文化上与主体民族汉族有着长期文化交流的历史，它们之间存在着相互吸收、相互渗透，共同促进各民族文化发展的现象。为此，在尊重少数民族戏曲音乐、曲艺音乐民族特性的同时，对作为音乐艺术一个门类的戏曲音乐和曲艺音乐，不同民族间又具有一致的共性。但是，也不能无限制地扩大界说的内涵和外延，把一切民族歌剧、民族舞剧、民族叙事歌曲都纳入戏曲音乐和曲艺音乐。

少数民族戏曲及其音乐具有如下特征：

一、少数民族戏曲是以戏为中心的进行表演的综合艺术。少数民族戏曲音乐是这一综合艺术的一个重要组成部分。

二、少数民族戏曲应有本民族题材的剧目，如藏戏的《文成公主》、《诺桑王子》、《朗萨姑娘》，白剧的《血汗衫》、《牟伽陀开辟鹤庆》，壮剧的《侬智高》，侗戏的《珠郎娘媄》，彝剧的《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》等。

三、少数民族戏曲音乐必须有为本民族群众所熟悉并承认、具有相对稳定性质的基本曲调，如藏族的达仁、教鲁、达通、当罗，壮剧的正调、平调，侗戏的平调、哭板、仙腔，彝剧的梅葛

调、马莫喏、多西调，布依戏的长调、官扮调、二黄、二六等。

四、少数民族戏曲要有自己民族的语言或方言特点。在我国少数民族戏曲中，有的采用本民族语言(如藏戏)，有的采用汉族语言（如壮剧），有的民族语和汉语兼用（如侗戏）。

五、少数民族戏曲有一定程度的虚拟表演因素和一定类型化角色化装特色。

少数民族曲艺及其音乐具有如下特征：

一、少数民族曲艺在艺术表现形式上，必须具有说说唱唱的特点，或有说有唱，说唱兼备；或以唱为主。

二、少数民族曲艺音乐必须有本民族人民熟悉的基本曲调和表现程式，如白族大本曲南派唱腔的三腔、九板、十八调，北派唱腔的三腔、九板、十三腔，侗族琵琶歌的嘎窘，彝族甲苏的甲赫、舍赫、赛赫等。

三、少数民族曲艺有表现本民族题材的曲目，如白族大本曲的《火烧松明楼》、《白王的故事》，侗族琵琶歌的《开天辟地》、《金银王之歌》，傣族赞哈的《召树屯》、《娥并与桑洛》等。

四、少数民族曲艺在表现手法上是以娱人为主的。

五、少数民族曲艺及其音乐必须受到本民族人民的喜爱和承认。

在具体判断时，应以宜宽不宜窄的原则，对不同民族的戏曲音乐和曲艺音乐进行具体分析。

关于少数民族音乐志的撰写

建国以来，许多音乐工作者深入少数民族地区，搜集、整理编辑并出版了一批有关少数民族传统音乐的书籍。目前，《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》的编辑工作，正在全国各省、市、自治区有组织有领导地进行。在此基础上，一些民族音乐研

究工作者为适应各民族地区音乐文化建设的需要，提出了撰写民族音乐志的要求。《白族音乐志》、《土家族音乐志》、《基诺族音乐志》已开始起步，《侗族音乐志》、《西藏民族音乐志》、《蒙古族音乐志》、《彝族音乐志》正在酝酿过程中。

“民族音乐集成”和“少数民族音乐志”同是我国社会主义音乐文化的重大基本建设，二者的区别主要在于：前者按省、市自治区行政地区编卷，以记录、保存传统音乐为主要任务；后者则按民族分册撰写，内容系把民族的音乐作为文化现象来阐释和论述。

1987年10月，部分侗族音乐理论工作者和研究侗族音乐的学者，在湖南省新晃侗族自治县研讨了《侗族音乐志》的编撰问题。与会者认为：编写《侗族音乐志》的时机已成熟，他们认为，编写《侗族音乐志》的意义在于：

一、侗族音乐文化令人瞩目。侗族音乐源远流长。编写志书是对侗族音乐文化发展的回顾和总结，可以产生“通古察今，鉴往知来，有益当代，惠及后人”的重大作用，可以激励民族精神，提高民族自尊心和自信心，增强民族凝聚力，是社会主义精神文明建设的一部分。

二、编写这本志书，必须深入到群众中去，直接参加人民的音乐文化生活，并进行客观、准确、系统的梳理、记述与描写，获取科学、全面、系统的可靠资料。这将为创立中华民族音乐学作出自己的贡献。

三、撰写本书，必须重视音乐与其一切共生体之间的关系。这样，就能为侗族的历史学、社会学、民族学、民俗学、心理学等学科的研究提供一部可靠的文献。

四、“民族音乐志”的编写，可满足国际友人了解中国与研究人类文化历史的要求，因而具有一定的国际影响。

关于《侗族音乐志》的框架结构，张中笑提出了如下方案：

一、总述：包括人口、分布、简史、语言及民俗简介等；

二、侗族人口分布图；

三、侗族乐种分布图；

四、歌节一览表；

五、侗族音乐史纲：含大事记；

六、乐种释文及乐谱；

七、侗族音乐文化的传承；

八、侗族民间音乐家；

九、侗族音乐文化发展的新时期。

沈洽也曾对“民族音乐志”的架构提出过自己的意见。[11] 他认为应包括如下常规志目：

一、音乐和音乐有关的各种辞语及其含义；

二、音乐类型的分布；

三、音乐的描写；

四、乐器的描写；

五、音乐的行为及其结果；

六、音乐传承方式；

七、音乐社团组织、音乐家和他们在该族文化中的地位；

八、与音乐相关联的文化脉胳；

九、其它参考事项。

沈洽特别强调“重视文化价值的相对性”。他认为：“特定文化，或根植于特定文化的音乐，对属于这一文化的人们群体来说，具有为他文化，或他文化中的音乐所不能取代的独特的价值功能。”“从理论上说，这是对‘欧洲文化中心’论的冲击，也是对任何一种文化中心论的冲击。在实践中，这种联系要求我们在考察任何一种文化中的（母系或非母系的）音乐的时候，应尽量保持客观。防止用一种文化的审美心理和习惯观念去有意无意地曲解、改造、甚至取代另一种文化所固有的音乐基本观念，以及音乐内涵和价值功能的理解和体验。”

①刘维钧：《振兴丝绸之路艺术论纲》，《新疆艺术》1987年1期。
②黎蕾：《新疆歌舞向何处去》，《新疆艺术》1987年2期。
③毛继增：《发挥新疆艺术，振兴丝路艺术》，《新疆艺术》1987年3期。
④⑥李凌：《关于少数民族乐器的几点看法》，《人民音乐》1987年10期。
⑤⑧牟耕：《让少数民族乐器之花开遍神州》，《中国音乐》1987年4期。
⑦陈自明：《站在世界音乐的高度进行民族乐器改革》，《人民音乐》1987年10期。
⑨毛继增：《新型少数民族乐队的建设是个系统工程》，《人民音乐》1987年10期。
⑩沈洽：《民族音乐志的架构》，《艺苑》1985年5期。

欧洲音乐研究

刘经树

1987年我国音乐学术界关于欧洲音乐的研究情况，与前几年大致相同——稳步前进，同时存在着一些不足。本文分四个部分作一介绍。

一、苏联音乐研讨会

10月5日至10日，“苏联音乐研讨会”在天津召开。主办单位是天津音乐学院、中国音协《音乐研究》编辑部。来自各地音乐院校的50多名教授、专家参加了会议。吴祖强同志在开幕式上做了报告。会上共宣读了20多篇论文和发言，交流各种文字资料21种约30万字。会议决定成立“苏联音乐研究会”，并选出了理事会。闭幕式上通过了致苏联驻华大使馆文化处的信，通报此次会议的情况。

这次会议是继1986年“美国音乐研讨会”后我国音乐学术界的又一次盛会，也是建国以来规模最大的一次研讨苏联音乐的会议。会议上交流的论文、资料，反映了这次会议的学术水准及成就，大致可分为三类。

1．关于苏联音乐学界的概况及音乐学研究方法论的介绍文章二篇。

汪启璋《当代苏联音乐学概况简介》一文，在介绍了关于苏联音乐学的分类情况、边缘性学科和辅助性学科(音乐史料学、音乐书目学、乐谱学等)概况之后，又对苏联近年来兴起的音乐社会学作了介绍。这门学科对苏联音乐与听众、社会之间关系的研究状况，有可能对苏联音乐生活起某种启示性、指导性作用。最后，文章谈到苏联音乐学近年来的三个趋向——深入研究和演出古代音乐、面向20世纪以及从世界历史、各时代文化史和风格史中探讨音乐史现象，这三条主线代表了当代苏联音乐学的方法论特征。

我国音乐学界过去基本上用苏联50年代末的模式作为欧洲音乐研究的指导，不免暴露出同样的缺点，即：以18、19世纪为重点，以阶级斗争学说为基轴看待欧洲音乐史，出现庸俗社会学倾向而忽略了对于音乐艺术内部规律的研究，忽略了古代及中世纪各种音乐现象、简单否定斯特拉文斯基、勋伯格之后的现代西方音乐，等等。汪启璋同志的文章所传达的信息，与我国音乐学界目前的潮流是大体一致的。

孙幼兰的《苏联四篇书评简介》，对1986年苏联发表的四篇音乐书评作了介绍。其中，杜科夫《音乐社会学发展中重要的一步》一文，对奥地利音乐学家布劳考普夫在其新著《社会变革中的音乐》里对音乐社会学各方面问题的思考作了介绍；塔拉耶娃《新科学的形象》一文，介绍了纳扎伊金斯基的两本著作《论音乐知觉的心理学》和《音乐构成的逻辑学》在音响物理学、听觉心理学及音乐美学等方面作的探讨；泽姆佐夫斯基《人类音乐学中的庸俗社会学观点》，对美国著名人类学家艾伦·洛马克斯领导的人类音乐学家小组60年代的研究成果作了介绍与批评；马尔采夫《在一本美学书籍页边上的批语》一文，对苏联著名文学研究家波斯佩洛夫在《艺术与美学》一书中涉及音乐的部分提出了不同意见，并指出了书中某些不符史实的提法。以上四篇书评从几个角度传递了近年苏联音乐学界学术争鸣的信息。

2．关于苏联音乐的专题研究文章8篇。

黄晓和：《俄国无产阶级革命歌曲评介》

高燕生：《谢德林歌剧〈死魂灵〉的结构特征》

罗秉康：《苏联芭蕾舞剧发展的历史回顾》

姚盛昌：《超越死亡——简论肖斯塔科维奇的第十四交响乐》

任达敏：《肖斯塔科维奇〈二十四首前奏曲与赋格〉》

孙学武：《传统·现代——谢德林和他的第二钢琴协奏曲》

朱敬修：《继承·综合与创新——就第八交响乐看肖斯塔科维奇的创作风格》

岩　风：《第三派——严肃音乐与轻音乐的中间样式》

3．苏联作曲家小传、评介等翻译资料10余篇（册），涉及肖斯塔科维奇、普罗柯菲耶夫、哈恰图良、米亚斯科夫斯基、格里埃尔、谢德林等共计100余人，以及几部歌剧脚本、《阿萨菲耶夫的构想和整体分析》等多篇译文。数量之多实为近年来所罕见。

“苏联音乐研讨会”就其性质、规模而言，在我国音乐学术界属首次；就其现有研究水平、质量而言远非令人满意，逊于我国对欧美国家音乐的同类研究，仍有待于有关同志们努力。苏联社会长期受“正统”思想束缚，不能不影响到学术领域。随着戈尔巴乔夫“公开性”原则的实施，苏联音乐学界正在发生着变化。及时注意介绍他们的最新研究成果，对我们有着十分积极的意义。苏联有悠久的音乐学传统，苏联音乐学界研究方向、方法的改变，不只是属于学术问题，它们本身就蕴含了社会学、政治学的一定信息量，这对于正处于改革、开放的中国音乐界来说，应该具有一定的启示作用和参考价值。

二、比较学的方法

本世纪以来，西方音乐学界逐渐摆脱了昔日“欧洲中心论”的

影响，不再把欧洲音乐的风格及其演变作为唯一的研究对象。史学家、理论家们不约而同地改变了以欧洲为中心、用“持续”发展的眼光看音乐风格，而较乐意用横向的、“比较”的观点，把研究视野扩大到世界各国的音乐。于是，比较音乐学（或称音乐民族学）的新学科出现了，整个音乐学研究为之改观。

在欧洲音乐研究领域里较早采用这种“比较”方法的是德国音乐学家库尔特·萨克斯。1946年，他在《艺术共和国》一书中提出了两个概念——“pathos”（指艺术作品中主观情感的表现因素）和“Ethos”（指艺术作品中客观冷静的理性因素）——来观察音乐、舞蹈等艺术的历史。萨克斯用比较的方法，在欧洲艺术史上找到了互相对立又相辅相成的两个极端来进行史学研究，这种提法有明显的尼采关于酒神与日神文化的痕迹，但是，在艺术史中运用这种对立统一、带有思辨性的概念，有助于突破“持续”、“进化”的传统研究方法。萨克斯的二元论受到了偏好文学的艺术史家的欢迎；对解释浪漫主义文化之后的西方艺术的演变，它提出了一种有启发性的理论。虽然，萨克斯的二元论治史观没有引出更为广阔的、更圆满的史学理论，但它对音乐史学界的影响却一直持续到今天。

1987年我国欧洲音乐研究论文中，出现了三篇直接或间接采用萨克斯二元论的比较学方法的文章。它们是：

1．刘经树：《炽情的渲泄与静穆的象征——瓦格纳乐剧〈特里斯坦与伊索尔德〉与德彪西歌剧〈佩里阿斯与梅丽桑德〉的比较研究》（刊于《中央音乐学院学报》第1、2期连载）

2．吕丁：《当代美国音乐中“唯理性”与“反理性”的两种倾向——巴比特与凯奇的比较研究》（刊于《音乐研究》第4期）

3．钟子林：《新浪漫主义》（刊于《人民音乐》第6期）

刘文取上世纪末与本世纪初之交的两部力作，吕文取本世纪中叶美国两位音乐家及其创作，钟文则针对当今欧美音乐界的新

趋势，分别作了研究，但是着眼点只有一个：以“动情”或“唯理”两个角度剖析西方近、现代音乐的发展趋向。三篇文章不约而同地采用了类似于萨克斯的比较法则。这种情况说明，我国欧洲音乐研究已在逐步摆脱“持续”、“进化”的直线式思维方式，向多元化、曲线式、循环式的思维方式转变，在探讨的深度上有所提高。刘文涉及浪漫主义文化与世纪末文化的比较，吕文涉及到当代“数意识”与超验主义哲学、道学、禅宗等文化现象，在研究广度上也有所拓展。

这三篇论文的共同弱点在于，只选取艺术史上两个“触点”作比较，彼此间缺少有机联系显得有些孤立，缺乏萨克斯原有的宏大历史感，并且有“主题先行”的思维痕迹。这同萨克斯法则固有的“封闭性”不无关系。

这里要说明的是，比较学方法不同于比较音乐学。如前所述，比较音乐学用拓宽了的研究视野看待各国各地区的音乐，称它为音乐民族学更为妥切，因而这门新学科并不意味着只能用“比较”的方法。这里谈的是作为艺术史研究中采用横向“比较”的方法，研究对象是专业艺术家的创作。文学研究在这方面走在前列。从勃兰克斯的比较学力作《十九世纪文学主流》到当代比较文学的兴起，前后有清晰的发展脉络。西方音乐史学中的比较研究，在萨克斯之前的还有罗曼·罗兰的《歌德与贝多芬》，但罗兰和萨克斯都没有能摆脱尼采的“酒神与日神”文化说的影响，从哲学基础到研究方法上没有前进。是不是音乐的比较学只能从这两个角度着手？有没有新的音乐比较学着眼点，像比较文学那样有极为广阔的研究前景？这些问题值得学术界思考。

三、历史主义

历史主义是西方音乐史学早期阶段的旗帜。它的主要原则是，

尊重客观史实，花大力气收集各种史料，不妄自对历史加上自己的评论。尽管历史主义唯“史”是从，它对音乐史学早期著作的史实风格打下了基础，为后来的实证主义、文化研究的史学流派积累了珍贵的史料，留下了严谨治学的风气。卡尔·聂夫的《西洋音乐史》就是具有历史主义特点的一部史书。

建国后，我国西方音乐史学研究受苏联及东欧学者的影响很大，一度产生了重“主义”（“历史唯物主义”）轻史实、以论代史的倾向；在没有弄清特定历史时期音乐文化状况的前提下，冒然加上主观的“社会学”臆断，如张洪岛主编的中央音乐学院教材《欧洲音乐史》，就有忽略史实、偏重观念的缺陷。

1987年，我国发表的欧洲音乐研究论文中，有一批文章鲜明地打出了历史主义旗帜，显示出我国音乐史学界尊重历史的新学风。

张洪模的《国外贝多芬研究的新探索》及《莫扎特与萨利埃里》(分别刊于《中央音乐学院学报》第1期与第3期)两篇文章，阐述了作者掌握的丰富外文史料，对贝多芬、莫扎特和萨利埃里三位作曲家的生平与创作，作了令人信服的说明。特别是，第二篇文章是在话剧《上帝的宠儿》、电影《莫扎特》在我国一定范围内上演后，针对影剧以“反派角色”处理奥地利著名音乐家萨利埃里的形象有感而发，为读者介绍了一个全然不同的萨利埃里。虽然，作为艺术真实的萨利埃里，同历史上真实的萨利埃里并非一件事，张文亦无以真人来强求影剧创作者的意思，然而，它却以严谨周密的史料考证与收集显示了历史主义史学的巨大魅力。

与张文类似的几篇译文，介绍了一些中文音乐学研究文著中尚未发表的作曲家生平史料，弥补了几位作曲家研究中被忽略的细节。这几篇译文是：

〔美〕所罗门：《“海利根镇危机”始末》（陈洪译，刊于《音乐艺术》第3期）

〔英〕奈特：《贝多芬——昨天、今天和明天》（郜承远

译，刊于《黄钟》第2期）

〔美〕唐斯：《德彪西与〈牧神午后〉》（钱仁康译，刊于《人民音乐》第4期）

以上几篇有历史主义倾向的论文、译文，表明我国对外国古典音乐家的研究已不再单纯停留在介绍、评述的水准，开始注意积累史料，涉足较深的研究层次。

古典乐派之前的欧洲音乐研究，在我国也属薄弱环节。有关中世纪、基督教的文化状况，长期以来被禁若寒蝉，直接妨碍了我们对中世纪、文艺复兴和巴罗克各时期音乐的研究。建国后编著、翻译的音乐史书中，甚至见不到"巴罗克"的字眼，忽略了对西方文化史上这一重要时期艺术风格的理解和认识。《中央音乐学院学报》第2期上发表的三篇文章，对"巴罗克"音乐风格作了系统的介绍：

〔美国〕格劳特：《巴罗克音乐的基本特征》（苏枈拾译自格氏《西方音乐史》一书）

〔苏〕洛巴诺娃：《巴罗克——时代的连续和断裂》（木英译）

欧阳韫：《古典音乐演出的复古风气》，欧阳文中提到的复古风气，实际上是对当代国外音乐演出的历史主义思潮的表征。

我国音乐史学界历史主义的崛起尚未蔚然成风，因为它要求研究者自身有熟练掌握外文资料的能力，但这是我国欧洲音乐研究向纵深发展的必由之路。

四、趋势与问题

1987年全国报刊上发表的欧洲音乐研究论文约数十篇（指音乐学范畴内的文章，不含作曲技术理论及普及介绍性文章）。总的趋势是，研究面宽了，不再局限于18及19世纪的古典派、浪漫派音

乐，开始注意巴罗克时期和当代西方音乐的研究。除了艺术音乐之外，开始注意研究、介绍西方流行音乐、通俗音乐、革命歌曲等各类体裁。上文没有提到的有以下几篇：

张泗海：《音乐世界中的莎士比亚》（刊于《人民音乐》第10期），考察了莎士比亚戏剧艺术在欧洲音乐中的影响。

周薇：《西方钢琴演奏艺术史鸟瞰》（刊于《中国音乐学》第3期），是重在演奏观念的演变而非仅从演奏行为演变而撰写的史纲性文章。

赵晓生：《二十世纪音乐对浪漫主义的反叛》（刊于《音乐艺术》第1期）。

方舟：《柴可夫斯基音乐的美》（刊于《美育》第1期）

万昭：《格林卡在俄国音乐历史上的贡献与俄罗斯民族乐派产生的根源》（刊于《中央音乐学院学报》第3、4期连载）

薛范：《六十至八十年代的苏联歌曲巡行》（刊于《人民音乐》第10、11期连载）

刘诗嵘：《谈谈美国音乐剧的音乐》（刊于《人民音乐》第7期）；《杜克·艾林顿和他的〈黑·褐·黄〉》（刊于《人民音乐》第3期）；

孙学武：《伯恩斯坦及其创作道路》（刊于《人民音乐》第7期）

钟子林：《怎样看爵士乐？》（刊于《文艺报》2月7日）

文塞：《新世纪音乐》（刊于《文艺报》2月14日）

这批文章还不包括为数众多的评介性文章在内。它们反映出我国欧洲音乐研究的现状及问题，这主要表现在：对经典作家、作品的研究开始向较深层次开拓，虽在方法论上还有待商榷，但路子越走越宽了；对当代作家、作品仍留于评论、介绍的水准，且信息不够快；通史、断代史、国别史研究仍属空白，对翻译介绍国外史学名著，音乐出版机构不够重视，这样，我国西方音乐史研究落后人家四、五十年。积极组织力量翻译、出版几本40年代以后的西

方音乐史学名著，鼓励撰写有见解的欧洲音乐研究论文而酌情减少评价、普及性文章，尤其是避免重复出版欣赏手册类的书，这无论在经济效益、学术水准上都有益无害，且有助于改变这门学科的落后状况。

外国民族音乐研究

刘　石

外国民族音乐是指除西洋传统音乐和中国音乐以外的世界其它地域和民族的音乐。我国音乐界曾延用过一种习惯的称谓：即“亚非拉音乐”。但除亚洲、非洲、拉丁美洲以外，诸如大洋洲、太平洋岛屿以及欧美地区的一些少数民族的音乐也应包括在内。而且，实际上，中国音乐也并不作为独立的主要研究对象包括在所谓“亚”的部分中。所以，这种称谓未能充分涵盖研究对象的范围，名称意指与实际研究内容有所偏离，故在此不用。另外需要说明的是，从目前我国外国民族音乐研究进程看，其研究方法和思路，更多的是以在西方发展起来的Ethnomusicology的学科特征作为参照，只是对西方学者来说的一切“非欧洲”音乐（包括中国音乐）的基点，在我们看来，是各种“非我”音乐（除西洋艺术音乐）的出发点。故此，我这里所谈论的是，在参照和靠近Ethnomusicology学科特征的基础上，根据我国实际研究状况所展开的外国民族音乐的研究。

一、简短的回顾：1980——1986

在谈及外国民族音乐的研究情况时，我们遗憾地看到，在我国音乐学研究的诸多领域中，这项研究尚处在一个十分薄弱

和贫困的境地。在过去很长一段时间里，人们对它及它所探究的地区、民族的音乐所知甚少。似乎人们还尚未来得及从中、西音乐研究的两个古老领地中抽身出来，把研究触角伸向其它更广泛的领域，似乎人们还尚未看中这块面似贫瘠，然而以当今世界文化研究的“大趋势”来说却是充满无限希望的土地。诚然，这项研究所要求的特殊的研究视角，特别的思路和方法，无疑会在它的发展道路上增设不少困难。

然而，就在这种境况下，80年代前后，研究还是艰难地起步了，开始了对世界上一些鲜为我知的地区和民族音乐的探究和介绍。首先应该提到的是，此间，中央音乐学院建立了外国民族音乐教研室，设置教学课程，系统介绍和教授世界各主要地区和民族的音乐，并从选修课过渡到音乐学系的必修课，培养出了这方面的专业学生，为开展这方面的研究提供了专业人才。其次，伴随着研究的展开，一批重要译著相继出版，如：《阿拉伯音乐史》（〔埃〕萨米·哈菲兹著，王瑞琴译，人民音乐出版社1980年7月出版）；《日本音乐史》（〔日〕伊庭孝著，郎樱译，人民音乐出版社1982年1月出版）；《非洲音乐》（〔加纳〕J·H·克瓦本纳·恩凯蒂亚著，汤亚汀译，人民音乐出版社1982年5月出版）；《伊斯兰音乐》（〔日〕岸边成雄著，郎樱译，上海文艺出版社1983年9月出版）；《美国黑人音乐》（〔美〕艾琳·索森著，袁华清译，人民音乐出版社1983年出版）；《拉丁美洲的音乐》（〔美〕尼·斯洛尼姆斯基著，吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社1983年出版）；《十九世纪东方音乐文化》（〔德〕罗伯特·京特著，金经言译，中国文联出版公司1985年5月出版）。同时还有一些有价值的翻译文章散见于报刊，一些不同地区、民族音乐的音响资料（国外出版的唱片、磁带）引进国内。应该说，这批译著和音响资料，对当时贫瘠的研究界来说具有重要的参考价值，它不仅使人们对文中论及的地区、民族的音乐本身有所了解，而且，贯彻在论著中的研究思路和方法，也潜在地影响着我国研究者，

并使之对当今世界该领域的研究进程有一个初步的了解。与此同时，不断有研究文章见诸于各刊物。研究者们在力所能及的范围内，广泛搜集资料，写成一批有价值、有影响的文章。统观这时期的研究文章，具有如下两类显著特点：

1．关于“这是什么”的一般性描述

当外国民族音乐研究最初起步的时候，我们对世界上很多地区、民族的音乐是十分陌生的，而力图建立一个更广泛的全球性座标的思路，首先要解决的问题是对新座标点的最基本的认知，也就是对鲜为我知的音乐现象的一般性了解，即对“这是什么”的基本问题的求解。为此，一些文章通过对外来资料的整理或利用，出访的机会等途径，对一些地区的音乐形态进行了一般性描述。主要的文章有：章叶《阿根廷的音乐和音乐生活》（《人民音乐》1982年8期）；易如成《埃及民族音乐浅谈》（《人民音乐》1984年5期）；刘亚平《阿尔及利亚的民族音乐》（《阿拉伯世界》1986年1期）；王雪《探索印第安人音乐的随笔》（《音乐研究》1985年1期）；王耀华《日本琉球〔工工四〕谱溯源》（《乐府新声》1985年1期）；薛克翘《从两大史诗看印度古代音乐》（《南亚研究》1985年2期）；张伟华《美国加州朱玛什印第安部落的一次采风札记》（《音乐研究》1985年1期）。

汤亚汀在《非洲之音》（《音乐爱好者》1983年3期——1984年2期）上概括介绍了几内亚、肯尼亚、津巴布韦和扎伊尔音乐。王雪的《拉丁美洲的民间音乐体裁》（《音乐爱好者》1984年4期——1985年2期），对墨西哥、智利、秘鲁、哥伦比亚、委内瑞拉等国的主要民间音乐体裁进行了初步的勾画；赵佳梓在《亚洲各国音乐》（《音乐爱好者》1985年3期——1986年4期）中，系统介绍印度尼西亚、泰国、缅甸、朝鲜、日本、蒙古的一些主要音乐现象。另外，陈自明的《缅甸民族乐器考察》（《乐器》1986年6期）和毛继增的《柬埔寨民族乐器采访录》（《乐器》1986年1、2期），通过实地考察，对该地区多种乐器做了详细的介绍。虽然这类文章

一般只限于对某地区的某种音乐现象的外在特征和一般形态方面的记述，文章的依据也尚不能全部建立在第一手资料上，但总的看来，文章作者的态度是严肃的，并力图在材料的转引和出处上做得严谨，使文章具有可靠性。

2．关于“它是怎样的”进一步探究

这类文章不只满足于一般性记述，而是通过对某种音乐现象的资料的大量掌握，通过对与此音乐现象有关的历史和文化背景的剖析，或从音乐史的角度，或从文化发生学的角度，试图描绘一幅尽可能全面的、更逼近其本质所在的图景。这类文章的作者，在研究中有意识选用Ethnomusicology的一些思路和研究方法，经过分析和论证，提出作者本人的观点。进一步解答该音乐现象是“怎样”的问题。如陈自明在《印度“拉格”初探》（《中央音乐学院学报》1983年3期）中，详细阐述了“拉格”的来源、种类和定义；拉格的分类；拉斯（Rasa）在印度艺术及拉格中的地位；并分析了拉格的形态特征和内部结构，同时论述拉格与季节、时间的关系——拉格的时间学说；拉格与绘画、文学结合的独特事例——拉格细密画（Ragamala）。最后作者认为，概括地看，拉格具有两方面的意义，其一，它是一种旋律框架，它是旋律展开的种子。每种拉格都有自己特定的音阶、音程和音组序列，都有特定的形态特征和组织原则。它与拉斯的关系，与时间、绘画、文学的关系，形成拉格独特的艺术特征。其二，由“阿拉普、斯塔伊安德拉、察贾利、阿胞基”几个部分，按一定逻辑关系排列、展开的拉格是印度古典音乐中的一种基本结构。

俞人豪《先伊斯兰时代西亚北非的音乐文化》（《交响》1985年4期），则把研究视点调聚在对伊斯兰时代以前，即阿拉伯人建立庞大的萨拉森帝国以前这一段漫长时间中西亚北非大片地区音乐文化的研究。作者划分出四个大的地区：两河流域地区、尼罗河河谷和三角洲地区、伊朗高原和阿拉伯半岛。通过对大量资料的分析梳理，分别就该地区的歌曲体裁、多种乐器、音乐理

论文献、音乐家表演制度等方面进行了考证。并从历史的角度阐明四大地区音乐与后来音乐的承袭脉络，及对后来阿拉伯帝国时期音乐的影响。认为从公元前3000年前到公元7世纪西亚北非地区的许多民族曾先后创造过相当发达的音乐文化，伊斯兰教创建后的阿拉伯音乐“正是继承了这些业已存在高度发展的音乐文化”，并以它们为基础发展起来的。虽然文章中对历史承袭关系的阐发和说明可以更进一步，但其研究角度和方法却为外国民族音乐的研究开出了一条新路。

王雪在《试谈墨西哥民间音乐在拉丁美洲民间音乐中的地位》(《中央音乐学院学报》1985年5期)中指出：墨西哥是美洲印第安文化的发祥地之一，它集中体现了印第安音乐文化的传统。而由于历史上外族的不断入侵，其音乐的混合性和音乐民族化的演变过程在拉美音乐中具有突出的代表性。作者集中分析了“在全国不同地区音乐中犹如脊背一样起着主导作用”的歌舞音乐——“松”（son），和另一歌舞音乐——“哈拉贝”（Jarabe），从而引证出：作为一种大陆性音乐语言，“墨西哥的民族民间音乐有着广泛的美学意义，它是了解和洞悉拉丁美洲民间音乐语言风格的一把重要的钥匙。”

对于一项刚刚起步的研究来说，关于学科的性质、内容、范围的圈定，对其意义和目的的申明，及对今后发展的合理构想都是十分必要的。俞人豪在《亚非拉音乐是一个尚待开拓的新的研究领域》(《音乐研究》1984年4期)一文中就这方面问题进行了有意的探索。作者粗略回顾了Ethnomusicology的学科发展过程，首先明确：“亚非拉音乐是Ethnomusicology的主要研究课题。”之后，着重阐述了在我国开展这项研究的意义。并认为：“在我国开展亚非拉音乐的研究工作确实存在着人力、财力等多方面的困难，以及某些体制和制度上的障碍”，然而“我们的研究工作也有自己的有利条件，而且其中某些是得天独厚的条件”。为此，作者从研究的开展和交流、研究人员的培养、安排实地考察的机

会等方面提出十分诚恳的建议。

二、现状：1987

总的看来，1987年的研究状况依然比较平缓。此间，中央音乐学院按计划向拉美地区和奥地利派出研究人员进行实地考察和学习；在1987年5月7日——9日在上海召开“东方音乐学会首届年会”和1987年6月15日——19日在北京举行“亚太地区传统音乐研究”的国际会议上，都有一批外国民族音乐的研究文章提交大会（文章目录详见本书《东方音乐学会首届年会》）。从1987年公开发表的研究文章看，其中有些变化，但未见有重大突破性文章出现，总的趋势仍显得过份冷静和小心翼翼。

李一丁的文章《巴基斯坦的音乐》（《中国音乐》1987年3期）对这个位于印度次大陆西北部的伊斯兰国家的民间音乐进行概述，重点介绍了其庆典音乐、劳动音乐、节日音乐和娱乐音乐。陈自明的《爱斯基摩人的音乐》（《音乐研究》1987年3期），把美国阿拉斯加半岛的爱斯基摩人的音乐作为主要考察对象。作者从其居住环境、人种特征、生活习俗、及对待宗教、巫术的态度这样一些总的背景入手，并使之与音乐形态的考察有机地联系起来。放弃以往只从音乐现象本身入手的单一思路，把对音乐的考察看作理解人类文化的一个契机。遵循这样的原则，当作者进一步阐述其音乐特征，无论是歌曲、乐器，还是舞蹈音乐的时候，就为我们展示了一幅具有多种交错关系的、活生生的爱斯基摩人音乐文化的图景，并使其对音乐形态作出的分析和结论更具有可信性和丰厚的基础。

在1987年发表的部分文章中，还显露出一个新的研究特点，即把研究“非我”音乐看成一个参照项，在进行“非我”音乐研的同时，加进对“自我”音乐的观照。选择一个对比的基点，架起一座比较的桥梁，从“验他”而达到“验己”的目的。比如：罗传开在《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）——历

时性的变容》(《音乐研究》1987年3期)中，历述了1840年鸦片战争后和1868年明治时代，中日近现代音乐史上出现的若干现象：①两国引进西欧式军乐；②先后出现相似的新音乐体裁——学堂歌曲和学堂乐歌；③创办专业音乐教育制度；④两国所经历的多种外来音乐体裁的繁衍和发展；⑤两国具有革新精神的民族音乐家。作者集中比较了这五个方面的情况及在各自国家发生的情景和生息的社会环境，从而指出：这些现象“从发生的年份来说有先有后”，总的来看，“各种现象的大量涌现首先是日本，然后是中国。”“它们是受到西洋音乐冲击后在两国近现代音乐史某一时期里产生的类似现象。”两者往往呈现出“先行一步”与“紧追猛赶”的关系。故此，“对‘先行一步’的日本音乐进行调查研究，结合我国的情况取长补短，对于促进我国音乐文化的发展是很必要的”。

鲁松龄《日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思》(《音乐研究》1987年3期)则本着“对我们中国人来说，日本人的经验是不可多得的。从某种意义上来讲，借鉴东洋，其效益要比西洋来得更直接，更快些。”的基本思想，从历史的角度，对日本江户时代、“明治维新”时代、直到本世纪20年代前后的音乐历史进行了一番细密的梳理，以对西洋音乐的吸收和取舍变化为重点，系统考察了其音乐从封闭状态到盲目开放，再到认真反思这样一个发展变化的过程，其中含有作者对各时期主要音乐现象的考证和分析。从文中看，作者有意识设立一个参考座标，并试图以此作为探究我国音乐发展的佐证。

李昕在《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》(《音乐研究》1987年4期)一文中，以北美洲大草原印第安人若干部落与我国阿尔泰语系的几个民族的民歌为线索，例举其民歌中在音调结构、旋律走向、节奏特点和发展手法方面的共同特征。由此，作者设定几种推论：①共同的音乐特征源于共同的人种渊源，即远古时期人类的迁徙；②这些共同

音乐特征是由于后世航海携带导至的文化传播；③所有这些共同性只属不谋而合，即偶然巧合。作者对第一种推论持首肯态度，并利用人类学、考古学和分子生物学的若干科研成果作为旁证，通过对音乐的分析指出：①“音乐发展过程中的稳定性特征是古代音乐得以遗存下来的主要原因之一”；②“人类的音乐文化起源史可能比人们以往所想象的要早得多”；③“将研究印第安音乐同探讨中国古代音乐相提并论，必定离不开逆向考察的方法”。从而进一步巩固其对第一种推论的认定。并提出，如果这一设定成立，那么，北美印第安若干部落民歌中的共同特征则很有可能是“中国古代北方民歌原始形态的历史遗存。”从文中可知，作者不只把音乐作为孤立的研究对象来看待，而是试图建立起人类学——音乐学这样一个综合研究的整体，“不仅研究音乐本身，而且也研究这种音乐周围的文化脉络”。虽然文章中对印第安民歌的考证有待于更深入和详尽，但这种研究的方法和角度，是一种十分有意的尝试。

另外，焦杰《长安古乐与日本民歌调式之比较》（《交响》1987年1期）；李石根《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》（《中央音乐学院学报》1987年4期）；丁寒《阿拉伯音乐与西洋音乐艺术结构差别初探》（《阿拉伯世界》1987年3期），也属于这类范畴的文章。还应提及的是，福建师大音乐系王耀华经过对日本琉球音乐历时一年的实地考察，写成《琉球中国音乐之比较论》在日本出版（日本那霸出版社1987年7月30日出版发行）。惜未能见，暂不论及。

从目前情况看，外国民族音乐的研究面临着一些困难，如研究资料短缺，缺少实地考察的第一手材料，研究人员不足，（据统计目前全国从事这方面研究的人员仅有10人左右）等等。因此，要使研究有进一步的发展，还需进行大量艰、苦的工作，并求得各方面的重视，寄希望于有更多的研究力量投入到这项研究中来。同时，还应尽量深化研究，使其尽早迈出“前研究”状态，进入更高的层次。

音乐学的方法论

萧　梅

逝者如斯。不论是新思潮还是旧传统，似乎都在被重新审度、重新发现、重新确立。为了摆脱局限，为了研究深入，为了揭晓未知，人们遵从了古人的训戒，“工欲善其事，必先利其器”。当研究对象确立之后，怎么研究，运用什么方法进行研究就是关键的问题了。换句话说，方法问题实际上已成为音乐学领域研究深入的保证。这一点在过去的几年中已表现得十分明显。1986年《中国音乐学》、《音乐研究》编辑部相继组织了“民族民间音乐研究笔谈会”①、“观念更新与方法引进座谈会”②；1986年夏季在辽宁兴城召开的首届“中青年理论家座谈会”；1985年底在福建漳州召开的“第三届全国音乐美学座谈会”；1982年以来由“民族音乐学”后更名为“传统音乐学”学会的历次年会以及1986年10月在武汉召开的“高等院校和声学学术报告会”中，方法论问题成了人们迫切关心的问题和讨论的中心。1987年12月11日至12月15日，中国艺术研究院音乐研究所专门举办了议题为“民族音乐研究方法论”的第二届音乐学读书会。与会者不仅回顾了近几年来民族音乐理论研究中方法论的更新与发展趋势，并在关于学科建设的激烈论争中将方法论的研究提高到一个新的层次。

如果说在哲学意义上方法论可分为一般方法论和特殊方法

论，那么许多同志坚持以马克思主义的历史唯物主义及唯物辩证法（掌握认识领域中带原则性的理论思维方法）为具有指导意义的、最高层次的一般方法论——确认马克思主义唯物史观和唯物辩证法是一个开放的系统，进而提出怎样看待马克思主义方法论和其它方法论的关系，怎样在音乐研究中创造性地运用马克思主义基本原理等问题③。抛开过去在"左"的思想影响下对马克思主义理论方法绝对、片面、孤立地理解，马克思主义方法论对音乐学最具指导意义的普遍原理除了由感性具体上升为抽象、再由抽象到思维具体的认识方法以外，更重要的还应包括与现代科学系统论思想相统一的关于普遍联系的整体原则、综合原则与动态的发展变化原则。几年来，坚持马克思主义坚持党的"双百"方针，注重吸收国外自然科学及社会科学的新成果新方法，对音乐学的研究及其自身方法的变化是明显的。

1.形而下方法因子（即特殊的研究方法）的扩展 一方面表现为音乐学各分支学科内部研究方法的丰富。比方音乐分析学及作曲理论引入数学、力学、物理学、集合论、耗散结构理论、电子计算机等现代科学手段，包括阐述音乐表达结构组织方式的"数控理论"的运用④；分析音乐音高组织的"集合理论"的运用⑤；应用电子计算机技术于分析、资料检索与查询、教学方面⑥；用"数列结构"理论分析民族音乐的曲式结构⑦；及时对国外音乐分析学新方法的介绍⑧等等。中国古代音乐史研究中对"逆向研究"法的重视不仅为从现存的民间音乐线索追溯和探讨古代音乐的面貌打开了新路，同时又在一定程度上避免了单纯依赖考古、译解的单向、顺向研究，避免了资料匮乏及孤证的危险⑨。"音乐图像学"的方法也继文献学、版本学、考古学等方法之后推进着史学的研究并主要体现于古代丝绸之路音乐的研究中⑩。如果说研究工作承担着经验和理论的双重职能，那么前者主要是在观察方法的基础上收集、确定、积累、描述事实并加以系统化，一套"音乐描写法"的提出恰好阐述和界定了关于符号（记谱）、声象、数

学(统计)和语词描写法的性质和功能,完善和丰富着民族音乐研究的"田野工作"及其上的一系列研究⑪。另外借用语言学"语言审辨"的方法探究语音与曲调复合后可能引起的语音和语言审辨产生的特殊变异现象,以解决在收集整理民间音乐中如何准确地运用国际音标对无文字的少数民族语言记音、辨音和审音等问题⑫。

另一方面随着各种方法的发展,呈现出越来越多的交叉和跨学科倾向及特定方法对各研究领域的互相渗透。前述"数列结构"的分析方法同时适用于"民族音乐形态学"与近现代和弦结构的研究⑬;律学方法对和声学研究的渗透⑭、对音阶调式的型态学研究的引证⑮;数理逻辑的方法不仅在音乐分析及作曲理论方面,而且在律学、民族音乐形态学等领域也有着广阔的天地,伴随着测音数据等等具体的观察实验手段对民族音乐的调式、音阶及记谱等问题进行实证性的定量分析,将帮助我们"从音乐量的分析引向质的把握。"⑯尤其是"比较方法"在各领域的深入,将以往单向性的归纳提高到一个新的思维层次,取得了一定的成果。比方杜亚雄在裕固族民歌的研究中运用历史比较法中"共同因素是同源的标志"的原则,得出裕固族民歌是古代匈奴、突厥、回纥民歌嫡传的结论,为古代回纥以至维吾尔族音乐的发展理出一条线索。并运用上述方法对阿尔泰语原始语阶段的民歌进行了构拟,并根据这一构拟对北方18个阿尔泰语系诸民族民歌及历史状况作出了判断⑰。比较方法运用之广还包括了歌种、乐种之间的比较、少数民族音乐之间的比较、中国音乐与外国音乐的比较甚至于外国音乐之间的比较。⑱

2. 认识论意义上的学科方法的扩展主要表现在新学科及边缘学科的扩展。比方结构主义方法直接影响着现代音乐分析学的建立。于苏贤《申克体系概述——结构主义理论研究专题之一》⑲、周勤如《音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介》⑳较为系统、集中地介绍了结构主义音乐分析方法的精髓,启示了音乐学界同仁在研究工作中观念及方法的改进。在如何将这

种分析方法运用于民族民间音乐研究方面，蒲亨强《论民歌的基础结构——核腔》一文中通过“静态的、纯型态的表层分析法”及“动态的、过程的深层分析法”对核腔在民歌结构方面的地位、功能与具体作品之间的逻辑关系等方面进行了研究，力求更深刻地理解和认识民族民间音乐的基本特征。㉑

音乐心理学也加大了研究的步伐。在演唱、演奏领域着重研究了表演心理状态与表演技术形成的心理基础并提出建立声乐心理学的探索㉒。周立《音乐学心理学在民族音乐研究中的意义》一文指出音乐心理学方法与其它学科的密切联系可以形成多角度、多层次研究的趋势。在民族音乐研究中不能满足于文化现象的表面描述，而要进一步探讨民族心理差异的本质性及民族心理活动特征这些属于文化形成的深层原因。文章还从音乐起源、音乐形态、音乐历史、音乐与其它文化形式的共生关系等方面探讨了音乐心理学与民族音乐研究结合的可能性㉓。修海林《原始乐舞的文化心理分析》运用文化心理分析法揭示了图腾、典礼、农事、战争、生息之乐等远古初民文化心理的物化形态及其意蕴与特征。㉔金兆钧的《略论心理分析方法在音乐创作研究中的应用》提出了心理分析方法在研究作曲过程、作曲家心理结构、心理运动以及由此构成的审美创造思维质能场分析的重要性及对创作主体——社会自然与作品的唯一中介进行直接、定性甚至定量的研究，同时介绍了心理分析的一些流派和方法。㉕

王才勇在《对音乐作品的解释学考察》中以现代哲学解释学为依据，认为“本文的真正意义并不是作者的原意或它最初的读者对本文的理解，本文的真正意义是和理解者一起处于不断生成过程中的，也就是说本文意义的可能性是无限的”。而音乐所用材料的独特性使它在所有艺术门类中最具有历史性和时间性，并在意义上最不确定，所以音乐是一种最符合现代哲学解释学精神的艺术形式。这对我们重新认识音乐的本质及探寻一种现代音乐解释学批评流派都具有认识论和方法论的意义。㉖

属于应用音乐学及边缘学科性质的音乐治疗学也初露头角。邝嘉欣《音乐治疗简介》㉗、石峰《音乐治疗在中国》㉘都指出了音乐治疗学与音乐生理学、音乐心理学的交叉性质，并对音乐治疗学的目的、方法、历史作了概述。此外，高天、张建华《音乐对疼痛缓解作用研究》以实验报告的形式，介绍了在研究中所取得的数据和结论，这对音乐心理学和美学的研究如何运用实验方法无疑是一种可喜的尝试。㉙

孙川的《音乐美之源的广义信息论初探》运用信息论方法从声音的广泛信息世界深入到音乐的独特声音世界，展开对音乐美的实质性探索。㉚

曾遂今关于《音乐社会学研究对象初探》、《音乐社会学问思录》等文章㉛探讨了音乐社会学的研究对象，是音乐作品进入社会以后作品与人发生联系的社会过程、作品在社会中的流通规律，而非音乐作品本身的研究；是音乐与社会的逆向联系——在音乐进入社会后的广阔空间中寻找研究客体，而非音乐与社会的全部关系或社会背景。文章提出了一系列课题，设想了音乐社会学中众多细分学科的体系，强调了音乐社会学是横跨音乐学、心理学、美学、社会学的综合性边缘学科，强调了特定的社会调查、比较、实验、系统工程、数理统计等研究方法。

在民族音乐研究中，随着研究角度、侧面和研究目的的多元化，分类学研究的重要性日益受到重视。一方面分类标准、逻辑、原则关涉着研究对象、目的、方法的系统性与科学性，另一方面直接关涉着乐种学研究能否深入进行。这方面可参阅董维松《中国传统音乐及其分类》、李哲洋《乐器的分类》、杜亚雄《中国乐器的分类》等文章㉜。分类问题还影响着学科的建设，比如关于"民族音乐学"与"中国音乐学"的争论就不仅仅是学科的名称之争，恰恰反映了分类标准与研究对象、目的、方法的差异。如果说"民族音乐学"实际上更注重于特定的研究方法的综合并以此为学科成立的依据，那么，"中国音乐学"则是以研究对象、领域

为划分标准的一门学问。㉝此类争论对深化学科性质的认识则不乏方法论意义。

3. 高屋建瓴，以一种特定观念为逻辑力量的方法论探寻，则将研究对象纳入一种认知模式进而作本源性考察。比方沈洽的《民族音乐学家的音乐观》通过对一个民族音乐学家所应持有的“博大的音乐观”(博大的音乐时空观、范畴观)”“有机的音乐观”（视一个“音乐活体”、“一种音乐文化与其所处文化”、“人类音乐文化”是一个有机整体）、“相对的音乐观”（关于音乐文化价值判断问题）的论述，建立了民族音乐学研究为了“理解人类音乐”而建立起来的一种认识论性的基点。在这一基点上，蕴含着研究方法的整体性、开放性、综合性、科学性。指出了这一音乐观与产生于第二次产业革命时期西方传统音乐学并仍流行于当前社会上的传统音乐观的历史性歧异。恰如文章所说：“建立一个相对合理的信念，或许有助于我们更客观、更恰当地理解各种人类音乐从而发现人类音乐的普通本质。”㉞

韩钟恩《转移与重构——音乐理论研究二题》一文中，以分析音乐的审美经验为逻辑起点，提出了勾勒西方音乐史的新线索。并提出了以音乐符号的语义性分析——音乐审美经验分析——人的音乐学本体论分析的新的音乐分析组合序列的设想。并在倡导“元音乐学”的研究中，强调整体性的基础研究。把具有实践能动性的人的主体始终作为研究起点，改变思维方式、从线性到网络、从因果到协同、从具体历史到普遍逻辑、从而站在更高的、具有普遍意义的逻辑起点上对历史、现实、未来作出解答和预见。㉟

田可文《音乐历史观及研究模式的求证》，宏观中国音乐史学研究的总体框架，不满足于仅只关心史料本身、以为孤立史实考证、汇集便是音乐史的全部的史学研究基础的现状。对音乐史研究的真正意义何在和音乐史在整个文化、思想、社会等大系统中具有何种功能等问题进行大胆发问。指出“真正的史学必须是史学家心目中所提出的具体问题，根据史实各方面因素来进行论证的

整体性音乐史学观念。”从此出发，求证了以考证个别的历史事实为出发点的微观音乐史学模式；以探求史实相互关系，以归纳分析为主要研究方法的史、论相交的中介音乐史学模式及建立历史演化法则以逻辑推断、假设为手段、从哲学角度对音乐史反思的宏观音乐史学模式。㊱

戴嘉枋《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》以音乐创造主体的异化与反异化为理论视角，重新划分了现代音乐史的分期。为音乐史不再只是自然史、社会史的简单移植，使音乐史获得自身的独立意义及丰富音乐史学的研究方法作了初步的理论尝试。㊲

黄翔鹏在《论中国传统音乐的保存和发展》一文中，提出如何看待“华夏文化”是研究中国传统音乐的重要前提，并通过对中国古代音乐三大历史阶段和其间的断层现象的分析。阐发了一种新的“传统”观念，历史观念，对如何打破朝代体系的传统研究方法、如何在宏观考察中窥见传统音乐在历史进程中的真相等问题，从多方面涉及了有关传统音乐研究中的方法和原则。㊳

4. 对音乐学方法论的专述显示出音乐学逐渐走向成熟的科学分析的特征。方法是对象本质的主观引伸和把握。方法先行，无疑是从普遍性到特殊性的回归，沈洽的《民族音乐学研究方法导论》力求从方法学角度总结出为民族音乐学所特有的方法系统，建立学科方法论体系。文章系统地论述了音乐描写法、整体研究法、宏观比较法组成的一整套学科研究方法的结构模型，涵盖了民族音乐学研究方法的发展历程。㊴

此外冯光钰《研究方法的更新与民族音乐学的特性》也以现实研究的多样化，新、老方法的互补，强调了方法更新的关键在于音乐观念与思维方式的更新。主张民族音乐研究方法论本身应具有独特性，以具中国特色的研究方法，创造性地解决实际问题。㊵

王次昭《音乐美学在新文艺思潮面前的思考》认为“新文艺

思潮之所以为新，首先是因为它在研究规范上有所突破”，所以“研究规范的改革⇌拓展思维空间⇌引进科学方法”这三者的相互依存、相互联系形成了当前迫切需要的理论研究改革系统。㊶

等等。

总括起来，音乐学方法论研究的深入，使音乐学研究逐渐由封闭向开放、零星向整体、单题向系列、静态到动态以及宏观微观结合、定性定量结合发生了变化。其嬗变与扩充是音乐学学科自我意识的形成也是音乐学进步的标志。当然，方法并不能掩盖或吞噬对象。作为一种特定角度，方法有其局限也有其合理。世界如此之大，未知如此之多，我们只确信一点：一个视角、一种方法、一条逻辑、一套范畴，只是划下了世界的一个圆周，只是赋予了一个新的生命。而所有的生命，才组成了我们的世界。

---

①参见《中国音乐学》1986年1、2、3期。

②参见《音乐研究》1986年3期。

③吴毓清《方法问思录——第三届全国音乐美学会议之后答友人问》，《中国音乐学》1986年2期。

苗晶《对以马克思主义为指导进行民族音乐研究工作的认识》，1987年“民族音乐研究方法论读书会”论文。

王次昭《音乐美学的立足点》，《中国音乐学》1986年3期。

④彭志敏《音乐有限运动过程矢量在无限数集系统中的闭合区间》，《中国音乐学》1986年4期。

⑤郑英烈《基本集合对十二音和声的控制》，《中国音乐学》1986年4期。

罗忠镕《集合原型简便计算法》，《中央音乐学院学报》1987年1期。

高为杰《和声力学研究——论音高集合纵列的分类及和声张力效应定量化分析》，《音乐探索》1986年3期。

方石《走向全方位研究的和声学——高等院校和声学学术报告会论文综述》，《音乐研究》1987年1期。

⑥杨路《三种调性体系列表和检索程序设计》，《音乐探索》1987年4期。

⑦童忠良《论我国民族音乐的数列结构》，《中央音乐学院学报》1987年1、2期。

⑧周勤如《当代音乐分析学进展的一般倾向》，《音乐研究》1986年4期。

⑨冯文慈《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》1985年3期。

周吉《关于古丝路音乐研究工作的几点思考》，《交响》1986年2期。

⑩庄壮《敦煌石窟音乐》，1985年甘肃人民出版社出版。

牛龙菲《音乐图像与敦煌壁画》，《百科知识》1986年7期。

蓝玉崧《“古乐发隐”书后》，《人民音乐》1987年1期。
⑪㊴沈洽《民族音乐学研究方法导论》、《中国音乐学》1986年1、2，3期。
⑫杨宪明《关于少数民族民间歌曲的语音审辩》，《民族音乐》1984年5期。
⑬童忠良《和弦的数列与向往》、《和弦的定量与定值》，《中国音乐学》1987年1期。
⑭赵宋光《对于半升半降音功能依归的探究》，《中国音乐学》1987年1期。
⑮董维松《从律学角度再谈“苦音”的音阶及其调式》，《音乐研究》1987年1期。
⑯黄翔鹏《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，《中国音乐学》1986年3期
杨晓鲁《文化分析、数理逻辑与民族音乐研究》，《学刊》1987年1期。
⑰参见李彦《对中国古代音乐史研究方法的两点认识》，《中国音乐》1987年1期。
⑱樊祖荫《布依族、壮族多声部民歌的比较研究》《音乐研究》1987年2期。
《我国民间多声与西方近现代音乐》，《中国音乐学》1987年2期。
伍国栋《缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系和比较》，《民族音乐》1986年1期。
李昕《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》，《音乐研究》1987年4期。
吕丁《当代美国音乐中“唯理性”与“反理性”的两种倾向——巴比特与凯奇的比较研究》，《音乐研究》1987年4期。
⑲《中央音乐学院学报》1987年2期。
⑳《音乐研究》1987年2期。
㉑同⑲
㉒涂行效《建立一门新学科——声乐心理学》，《人民音乐》1987年2期。
《歌唱者心理状态初探》，《音乐研究》1987年2期。
赵砚臣《演奏技能形成的心理基础》同上。
㉓《音乐研究》1987年4期。
㉔㉜《中国音乐》1987年2期。
㉕《人民音乐》1987年9期。
㉖㉞㊲《音乐研究》1987年1期。
㉗《人民音乐》1987年3期。
㉘《人民音乐》1987年7期。
㉙《星海音乐学院学报》1987年3期。
㉚《艺苑》1987年1期。
㉛《音乐探索》1987年1期，《艺术广角》1987年3期。
㉝参魏廷格《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》，《人民音乐》1985年2期。
《有关“中国音乐学”的误介兼及其他》，《中国音乐》1987年2期。
杜亚雄《对“中国音乐学”问题的几个疑问》，《中国音乐》1987年3期。
㉟《艺术广角》1987年1期。
㊱《黄钟》1987年3期。
㊳《中国音乐学》1987年4期。
㊵《民族音乐》1986年1期。
㊶《人民音乐》1987年2期。

作曲技术理论研究

樊祖荫

有关作曲技术理论的研究，继1986年取得丰硕成果之后，在1987年依然保持着蓬勃发展的兴旺势头：不仅某些"热门"学科(如和声学等)的研究继续在向纵深发展，而且过去被视为"冷门"的学科(如旋律学)现在也已有人涉足问津；各学科的研究在不断地拓宽各自领域的同时，也更多地注意到不同学科之间的"共缘交叉"现象，因而不少论文采用了综合、交叉研究的方法。可以说，1987年中有关作曲技术理论的研究，已呈现出全方位的发展趋势。

在1987年公开发表的近百篇论文(包括摘要)中，有着如下两种情况：一种是由于某些论文已在1986年的有关学科的学术研讨会上宣读、交流过，或者由于论文篇幅较长，在1986年发表时未及刊完而延续至1987年的，因而已在《中国音乐年鉴》1987卷中有所评述；另一种则是在1987年中新出现的。本文对前者将只作概要的简述，而把评述的重点放在后者之中。

一、关于旋律学的研究

"旋律是音乐的基础。在大多数情况下，音乐形象的本质正是集中在旋律上。"注 这一论点不仅适用于民间音乐和20世纪以前的专业音乐，而且即使对现代音乐来说，也并没有丧失它的重要

意义。尽管在现代音乐中旋律的构成方式、具体形态、以及旋律与其他要素之间的关系等方面与以前有所不同，但在大多数作品中，它依然占有重要的地位。因此，对各种不同的旋律展开深入的研究，无论对于理论建设和实践发展，仍有其现实的和深远的意义。

1987年中涉及旋律研究的论文，主要的有以下几篇：

陈家齐在《唢呐传统乐曲的旋律发展手法》（《音乐探索》1987年第1期）一文中，把唢呐传统乐曲的旋律发展手法归纳为重复、引伸、紧缩和扩充、呼应、承递、移位、扣接、变奏、分裂、犯调等10种。其中不少手法同时沿用了民间的称谓，如“句句双”、“鱼咬尾”等等，这是对我国传统作曲技法总结归纳的一种尝试。

孙振兴的《论音乐旋律与和声的民族风格及时代特点》（上）（《乐府新声》1987年第1期），在对民族民间音乐中的五声、六声、七声调式旋法进行归纳的基础之上，根据当代作品的创作实践，进一步提出了关于“多声调式”（八至十二声）的三类旋法特点：即“半音性旋法”、“七声性旋法”与“五声性旋法”（包括“传统型”与“序列型”），该文以具有普遍意义的五声音调旋法为基础，探讨与各种现代技法相结合的途径，以便在旋律创作中广泛地使用十二音、使音乐具有时代特点的同时，仍能保持鲜明的民族风格。这种探索，对当前的音乐创作是有积极意义的。

秦大平的《十二音作曲法学习笔记》（《人民音乐》1987年第2、3期），通过“音列的写作”、“单声部旋律写作”与“双声部旋律写作”，扼要而明确地阐述了十二音作曲法中旋律写作的要领。这是作者根据在芬兰西贝柳斯音乐院从师艾柔·海曼涅密和芒努斯·林博里学习这一技巧时的体会、经验和遇到的问题总结整理而成的，很有实用价值。

二、关于和声学的研究

1987年中发表的关于作曲技术理论的学术论文中，有关和声

学的数量依然独占鳌头。1987年在高等音乐院校和声学学术报告会上的主要论文，除了已在当年发表的之外，几乎都在今年的音乐理论刊物上发表了：在《中国音乐学》上发表的有马国华的《和声逻辑概论》，王安国的《对我国和声学科发展近景的探测》，樊祖荫的《我国民间多声与西方近现代音乐》；在《黄钟》上发表的有童忠良的《近现代和弦的数列系简论》，刘达的《五声风格异调配置的色彩对比》，钟峻程的《十二音体系的零值思辨》，杨衡展的《阿伦·福特的非调性音乐结构论》；在《中央音乐学院学报》上发表的有吴式锴的《和声的风格性与传统和声教学》、罗忠镕的《集合原型简便计算法》、赵宋光的《对于半升半降音功能依归的探究》、刘康华的《格里格半音和声技法及其风格探讨》；在《音乐研究》上发表的有林云的《近现代音乐中音高序列中心的迁移与古典调性》、祁光路的《蓝狄尼终止的回归、更新和实验》；在《中国音乐》上发表的有杨静茂的《和声结构方式简述》；在《星海音乐学院学报》上发表的有蔡松琦的《和声音响的多维性》、刘春荣的《西贝柳斯扩充下属功能和声的技法》；在《音乐探索》上发表的有邹承瑞的《论和声横向运动中的惯性进行》；在《交响》上发表的有姜同心的《论和弦外音在和声思维中的作用》；在《艺苑》上发表的有华萃康的《自然七声调式的和声》、孟杰的《属十三和弦的发展过程及实用价值》。此外，《中国音乐学》1987年第1期与《黄钟》1987年第2期还分别发表了部分和声论文的摘要，前者有19篇，后者有15篇。对于近年来在和声学研究方面总的发展趋势的估价，谢功成教授在那次会议开幕式上的讲话（见《黄钟》1987年第1期）中作了精辟的概括，现摘录如下：

第一、密切联系我国当前的音乐创作实际，及时总结近年来新作品在作曲技法与和声上探索的经验和成果，并不断给作曲家提供新的理论信息。

第二、对民族调式的和声研究，出现了一种“纵横交错”的

情况。即对民族传统的纵向追溯与对世界范围现代技法的横向借鉴相结合，使这方面的研究具有了一种新的、带有时代性的素质。

第三、对西方20世纪和声的介绍、研究，由于解放思想、冲破了禁区，取得了显著的成绩。有的作了深入的专业研究，有的还进行总体性的宏观研究。

第四、在研究方法上，引进了一些新概念、新观念、新方法，并联系我国实际，作了创造性的运用。艺术与科学、特别是音乐与教学的横向联系、边缘结合，作为一种趋势，正方兴未艾、其效果日益显著。

除了和声会议的论文之外，其他较重要的和声论文有曾理的《近现代音乐的和声复合运动》（《黄钟》1987年第3期）与杨奉国的《对和声学共同课改革的思考》（《交响》1987年第3期）。曾文从和声复合运动的角度探讨了近代音乐中的调性复合、线性复合与音响结构复合以及三者的再复合，并阐述了各复合类别的具体复合手法。作者所强调的如下几点是值得注意的：1)多层次的立体化的复合音乐思维是近现代音乐思维的重要特征，是人类的思维能力从二维空间向三维、四维空间深入发展的结果；2）和声复合运动在立体化、复合化的思维指导下，以其独特的方式产生了许多新的不协和音响，产生了新的、复杂的和声动力；3）和声复合运动在新的高度上造成了新的和声统一性，产生新的和声的纵向结合和横向展开的逻辑。杨文提出的和声学共同课的教改设想，有助于各音乐院校对这一课题的进一步思考，其设想的主要之点是：1）本课应以培养学生的和声分析（包括多声部音乐分析）能力（尤其是分析中国当代作品的能力）、丰富音乐素养以及解决有关实际问题的能力为目的，打破沿袭多年的老模式（即以理论讲解、书面四部和声写作练习为主），体现新的时代特点；2）呼吁有关方面组织编写有和声共同课特点的教材（包括音响系统）；3）键盘和声应与书面练习相结合（包括练习各种伴奏织体在内）。

三、关于复调理论的研究

有关这一学科的主要论文有：朱世瑞的《中国当代音乐创作中复调思维的表现形态》（《音乐研究》1987年第1、2、3期）、林华的《古老学科的新课题》（《音乐艺术》1987年4期），以及赵德义的《肖斯塔科维奇的24首序曲与赋格调思维特征》（《黄钟》1987年2期）、陈铭志的《兴德米特的钢琴曲〈调性游戏〉》（《音乐艺术》1987年3、4期）和刘永平的《鲁托斯拉夫斯基有控制的偶然对位研究》（《黄钟》1987年3期）。

朱文较全面地分析了中国当代音乐创作中的各种复调音乐作品，总结归纳了赋格套曲集、赋格曲、赋格段、模仿复调、对比复调以及支声复调的写作特点，并指出了我国当代音乐创作中复调思维发展的五大趋势：1)旋律的复杂化与旋律形态的变异；2)复调声部结合形成的和音复杂化与偶合化；3)复调声部的无节奏（A—Rhythm）与泛节奏（Pan—Rhythm）处理和音色主题化处理；4）复调音乐陈述形式的“兴古”与“创新”的趋向；5）复调思维中民族风格新的表现形式。该文占有翔实的材料，分析中肯，论点鲜明，是我国第一篇系统地总结中国当代音乐、音乐创作中复调思维表现形态的论文，具有较高的学术价值。

林文是一篇对上海音乐学院陈铭志教授复调教学体系的研究心得。陈教授从事复调音乐的专业教学已30余年，有着丰富的教学经验，并于近几年连续出版了两部复调音乐的专著：《复调音乐写作基础》和《赋格曲写作》。该文认为这个复调教学体系提出了许多新课题，其特点是：1）关于“织体类型”的阐述，“作者从整体角度出发，把复调音乐的节奏组合形式归纳为几种稳定的类型，从而使全曲的节奏运用获得某种变化而统一的韵律感”；2）关于小型复调乐曲的写作，历来的复调音乐教程都只限于对位技术基本训练和赋格形式写作，该体系在二者之间采用

小型复调乐曲形式进行教学，"这样做既能保持对位法与赋格学衔接的中间环节，侧重面则在使学生能将各种对位技法加以综合运用；又能使复调形式写作与现实的音乐创作实际相结合，从而提高学生的兴趣"；3）关于民族调式的运用，陈教授把重点"放在探讨民族调式与复调格律发生矛盾的一些课题上"，如对比复调中不同调式的结合，模仿复调中五声音调的修正，五声音列的答题和同宫系统的调性布局等问题。作为一个完整的体系，陈铭志教授的著作是十分引人注目的。

赵德义、陈铭志和刘永平的论文，从一部特定作品或从一种特定技法入手，分别介绍、论述了肖斯塔科维奇、兴德米特和鲁托拉斯夫斯基这三位现代作曲家的复调音乐写作技法。这对我们扩大视野，学习、了解现代的复调技法是很有益处的。

四、关于音乐分析学的研究

西方音乐分析学自本世纪初至第二次世界大战结束，有了很大的进展，其进展主要表现于对在19世纪末已经体系化了的传统曲式分析从观念上和技法上的突破。最重要的新学派或新技法的创始人是以奥地利音乐理论家申克为代表的对音乐深层结构的简化还原分析；以德国音乐理论家洛伦兹对瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》的调性进程所作的曲线分析为标志的彻底的图表技术；和奥地利音乐学家库尔特及德国作曲家亨德米特分别在其著作中倡导的张力分析理论。

我国的音乐分析学迄今虽然仍以曲式分析为主，但近年来也逐渐地拓宽领域，其中对申克分析法的介绍和研究即是显著的标志之一。这方面的主要论文有：周勤如的《音乐深层结构的简化还原分析》（《音乐研究》1987年第2期）和于苏贤的《申克体系概述》（《中央音乐学院学报》1987年第2期）。周文首先指出，"申克分析法所强调的是一种层次化的深向思维：由种子

（主三和弦）到叶花（总谱）是建立在投影（由里及表的发散）观念上的细节过程；由叶花到种子是建立在透视（由表及里的浓缩）观念上的简化过程。这是申克分析法与传统曲式分析所建立的沿时间水平轴线延伸的横向思维的根本区别。”接着该文介绍了“申克分析法与欧洲传统音乐创作思维的联系”和“申克分析法的关键点”（包括“音级”、“延伸”、“原始线条与原始结构”、“层次与图表法”）。最后对简化还原分析法作了评价：“申克分析法”是一种基于德国自然哲学观念的归纳和实证方法”；“强调从透视的角度跟踪大师们的思维轨迹，并不意味着否定曲式结构”；“他最光彩照人的贡献是在于开辟了音乐分析的新的思维方向和提出了比曲式分析更高的研究层次”；“简化还原分析法的原则经过变通和发挥，已经用于对中世纪或当代音乐的分析”。于文则认为申克理论的基本原则“是把一个完整的音乐作品看成是一个有机整体，而构成音乐的各要素在这个有机整体中是相互联系和相互依存的。基于这个原则，申克所建立的教学体系，实际上就是包括和声、对位、旋律、曲式等在内的综合理论”。该文通过：1）结构的特定含义、2）延长的概念、3）结构与延长的相互关系、4）新概念中的对位、5）调性的新概念，对申克体系作了概述。上述两文对申克理论的研究角度不尽相同，有兴趣的读者可找原文对照阅读。

有关曲式学的研究，内容较为丰富。其中有整体性的研究，如林贵雄的《论曲式结构的分离与聚合》、刘健的《点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响》（以上两篇均见《黄钟》1987年第3期）；有不同结构层次的研究，如茅原的《音乐小结构分析引言》（《艺苑》音乐版1987年第3期）；有对民族器乐的结构特点分析，如李吉提、邝宇忠的《琵琶套曲〈海青拿天鹅〉结构特点》（《中央音乐学院学报》1987年第4期）等。以上论文各有特点，现仅介绍其中的两篇：

林贵雄在《论曲式结构的分离与聚合》一文中认为：一个作

品之所以能划分为“段”、“部”、“章”，是由于它们之间的差异造成了它们的分离；而它们之所以又能组合为相对独立或完全独立的结构，则是由于某些基本特征的保持使它们获得了一定程度的聚合。正是分离和聚合形成了既有对比、又有统一，既有个性、又有共性的千姿百态的曲式结构。该文通过对不同时代的各种优秀实例的分析，简述了曲式结构分离与聚合的基本原则及其相互关系，并运用格式塔心理学派的“异质同构”理论对曲式结构完整性的本质意义作了探讨，试图探索超脱某种结构模式的、具有曲式结构思维本质意义和规律的可能性。作者认为“运用分离与聚合有机统一的原则，根据音乐内容或自我感觉的需要来形成更自由的曲式结构，不仅是可能的，并已为实践所证实”。

刘健的论文借用和声理论的成果，来观察近现代作品中材料结构的发展线索。该文首先解释了近现代和声中的“点调性”与“群调性”观念，进而分析这种调性观念对材料结构的影响，并把具有对应特征的材料结构称之为“点结构”与“群结构”。这篇论文分析了许多作品的实例，归纳了“点结构”与“群结构”的基本特点，指出了近现代音乐作品的某些结构规律。

对现代音乐分析学的研究，我们尚处在开始阶段，上述研究成果，无疑具有开拓性的意义。

五、关于管弦乐配器法的研究

这一年中，有关管弦乐法的研究论文依然不多，主要的有杨立青和高鸿祥的两篇。

杨立青的《管弦乐配器风格的历史演变概述》续篇已在1987年的《音乐艺术》中分四期连载完毕。新发表的作品论述了20世纪管弦乐法多元化发展的概况，列举了若干在20世纪管弦乐创作中出现的较重要的新倾向，并对某些于当代音乐具有较明显影响的技法进行了探讨。如关于“音色旋律”与“音色——音响”作

曲法；关于20世纪不同流派对音色微差及乐队音响多层次、多样化的复杂对比关系的各种表现途径；关于现代管弦乐作品在声部的纵向与横向结构的各种配器处理方法的新特点等。该文在1986年发表了前半部分之后，业已引起了专业音乐界较大的反响，相信在全文刊登之后，一定会对我国的管弦乐创作和教学起到推动作用。

高鸿祥在《论音色旋律技术》（《黄钟》1987年第4期）一文中，通过分析勋伯格、威伯恩、瓦列斯、保尔·德骚等作曲家的作品片断和卡特的《木管四重奏练习曲与幻想曲》中的第七首，论述了“音色旋律”的材料（固定音高、音色、力度、音色节奏）、主题和结构方式。音色旋律技术在现代音乐中已成为管弦乐作曲的一种新的风格和原则，在这种技术刚刚开始影响到我国的音乐创作领域的时候，及时地介绍、论述西方现代音乐创作中的实际运用情况，必将会有利于我们在创作中的借鉴和创新。

六、作曲技法的综合研究

今年对作曲技法采用综合研究的论文，在数量上比去年有很大的增长，其内容大致可分为以下两类：

1）当代音乐创作技法研究

这一课题的论文较多，既有作曲家自己的经验总结，又有研究者的理论分析，内容颇为广泛。

丁善德的《作曲技法探索》续篇（《音乐艺术》1987年第1、2、3、4期，全文完）分别从“伴奏艺术”、“复调手法”、“配器的色彩”和“曲式结构”等方面总结了作曲家自己的创作经验。

朱践耳的《关于〈第一交响曲〉》（音乐艺术》1987年第1期）和杨立青的《朱践耳〈第一交响曲〉创作技法》（《音乐研究》1987年第1期）都从技法角度对这部交响乐作了分析。朱文

总结了在作品中运用"十二音序列技法"、"和声"、"复调"与"配器"等方面的心得。他的指导思想是:"根据时代和斗争特点的需要，着重运用现代的思维方法和作曲技法，但不局限于单一因素，力求多元化，不论何种技法，皆可兼收并蓄、融汇统一，以求：传统技术与现代技法相结合、调性和无调性相结合、民族性与世界性相结合。"杨文则主要论述了该作品在运用序列手法与结构处理上的独到之处。

赵晓生在近年来创作了不少有影响的音乐作品，如钢琴协奏曲《希望之神》、管弦乐组曲《简乐四章》和钢琴独奏曲《太极》等，他在构想乐曲的同时也萌发了新的音乐风格的结构框架。去年《中国音乐年鉴》中已评介过他的《新浪漫主义合力论》，文中提出的"合力论"即为他的"结构框架"之一。发表在《音乐研究》1987年第2期上的《"合力论"产生的原由及其内核》一文，则进一步从理论和实践两方面阐述了产生"合力论"的原因，并说明了"合力论"的内核是："摆脱纯净的单一风格思维方式，而将各种风格复合、组接、叠置、凝聚在一起而形成一种新的风格"。"太极乐旨"是他提出的又一结构框架设想,(见《音乐艺术》1987年第3期《太极乐旨》一文)，这个由阴阳哲学、合力观念、音集技法三者合一而创制的《太极乐旨》，是作者试图将《易经》中所包含的朴素辩证法与现代音集理论所体现的新技法相结合的一种理论探索。论文中大胆、新颖和独到的音乐观念与技法构想，一定会引起作曲家们和理论家们的极大兴趣。

著名作曲家罗忠镕在近年来的音乐创作中，探索运用了与民族传统音乐相联系的新技法。思锐的《罗忠镕〈钢琴曲三首〉作曲技法谈》(《人民音乐》1987年第6期)一文，分析了乐曲中所运用的各种序列技术并与五声调式及传统音乐中的"合八"原则相结合的技法特点。

歌剧《原野》(金湘作曲)的上演，赢得了各界人士的普遍赞誉。施万春在1987年第9期《人民音乐》上发表了《〈原野〉的

启示》一文，从“音响时空的张力”、“音乐性格的张力”、“音乐节奏的张力”和“音层交响的张力”这四方面对整部歌剧音乐作了概要的研究分析。指出《原野》的成功，在于“准确把握了作品内涵，以作品内在张力场为立足点，借鉴西洋歌剧手法，继承民族戏曲精华，融汇各种作曲技法完成立体构思。特别是咏叙调与宣叙调的运用，在我国歌剧创作上是一个突破”。

1987年6月在北京举行了《亚太地区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉研讨会》，中国代表提交的不少论文论及了我国传统音乐的表现手法与当代音乐创作的关系。其中魏廷格的《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》（《中国音乐学》1987年第3期），论述了由传统器乐曲移植、以传统音乐为主题创编和基于音乐传统新创作的各种钢琴乐曲的概况；樊祖荫的《论“十番锣鼓”中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系》（《音乐研究》1987年第4期），论述了民间器乐曲《十番锣鼓》中节奏和音色的序列构成及其在当代音乐作品中运用的五种类型；孙谊的《浅论中国传统音乐在当代部分创作中的作用》（《音乐研究》1987年第4期）则从旋律、多声处理、音乐素材、曲式结构等方面剖析了二者之间的关系。上述论文强调了“现代创作的艺术生命源于传统”、“传统的现实的活力在于与现代创作相结合”的艺术观点。

2）国外现代技术的综合研究

这方面的论文主要的有以下三篇：

赵晓生的《二十世纪音乐对浪漫主义的反叛》（《音乐艺术》1987年第1期）从历史演变的角度对20世纪的音乐和作曲技法（形式与内容、旋律、和声、调性、节奏、织体、音响与结构等）的发展轨迹作了全面的综述。他把1890年——1940年作为第一次变革时期，变革的主要内容是：“摆脱浪漫主义影响与对不协和音的解放”；把1945——1980年作为第二次变革时期，变革的主要内容是：“科技对音乐的渗透与对新音响空间的探请”。

读完全文，可对20世纪的音乐和作曲技法的发展轨迹有一个全面和大致的了解。

彭志敏的《基本音级可动性原则的布鲁斯风格系统》（《音乐学习与研究》1987年第1、2期）一文，从典型的“布鲁斯”规范出发，分析了“可动性”音级的衍生及发展诸形态，指出其可动性特点在调式结构、和声音响、结构布局诸方面深入渗透、辐射扩张所形成的系统性风格。

姚盛昌的《埃利奥特·卡特音响结构中的时间和空间》（《音乐学习与研究》1987年第1、2期）一文，从作曲技术的角度，通过对美国著名作曲家埃利奥特·卡特作品中的节奏、和声、织体和时间的屏幕的分析，论述了卡特音响结构中时间和空间的存在方式。卡特的音乐手法新颖，个性独特，他处理音响结构的形式，凝聚着当代人类的新的时空观。该文较为系统地对卡特音响结构的论述，不仅有助于我们对这位美国现代作曲家的音乐构成手法有一定程度的了解，而且对我国的当代音乐创作也必然会起到某种有益的启迪作用。

纵观1987年关于作曲技术理论的研究，可以得到如下几点认识：

1. 比起1986年来，各学科之间的研究已较为平衡。诚然，研究的深度仍有较大差别，比如对旋律学的研究尚需大力加强。

2. 理论与实践的结合更为紧密。不少学科的研究重点已放到了国内外当代音乐作品的技法运用规律上，及时地为作曲家们提供了理论信息。

3. 在总结我国作曲家的创作技法时，更重视了那些源于民族传统文化根基的创造，以及与现代技法相结合的各种有效途径。

4. 对于近现代作曲技法，各学科在进行深入的专题研究的同时，更注意了从历史发展的角度进行宏观的整体性研究，指出了新技法产生的历史、社会和文化等方面的背景，既阐明了某种技法产生和发展的必然性，又为我们在创作中的借鉴运用提出了

中肯的建设性意见，以避免盲目性。

5．对于我国民族的传统作曲技法，虽然在某些学科的研究中已有所涉及，但大都滞留于低层次的水平上，所涉及的面极为有限，缺乏深层的开掘和宏观的思考，期望在今后有所加强和提高。

注：〔苏〕玛采尔《论旋律》（孙静云译，音乐出版社1958版，第8页。）

崛起·深化·探求·萌发·展望

——声乐艺术述评

许讲真

声乐艺术作为表演艺术的分支，在我国不仅具有悠久的历史传统，而且在舞台上也占有很大的优势。近年来，在实践方面，无论国内或国外的比赛都有很大突破；在理论方面，1987年在深度和广度上与以往相比，也有较大的发展，它对于实践的指导和提高的意义逐渐地受到人们的重视，并开始改变重实践、轻理论的现象。

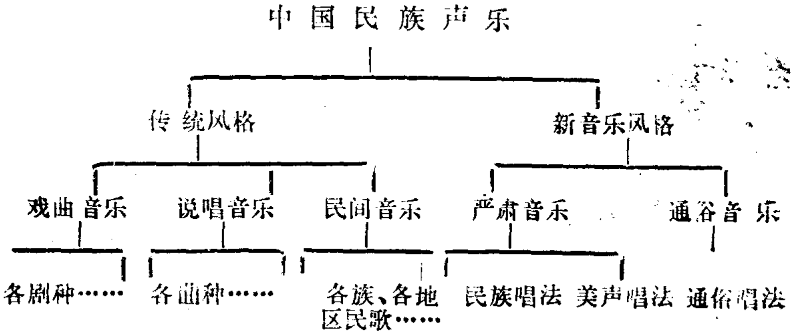
一、"中国民族声乐学派"的崛起

树立中国民族声乐学派，这是关系着我国声乐艺术的主旨、方向、战略的根本纲领性问题，同时也是我国世世代代声乐工作者奋斗的宏伟目标，它召唤着人们努力、奋进、拼博！

1987年7月20—25日在沈阳召开了"全国民族声乐理论研讨会"。会议是由中央文化部艺术局、中国音协表演艺术委员会、中国少数民族声乐学会同沈阳音乐学院联合举办的。70多位来自全国各地、各民族的专家、学者、教授济济一堂，对"中国民族声乐学派"进行了较有深度的专题探讨。

会上通过多种形式进行交流、切磋，以探索中国民族声乐理论。王宁一的发言集中、深刻，会后他在《人民音乐》（1987年

第9期）上发表了《什么是“中国民族声乐学派”》的文章指出：“‘中国民族声乐学派’，是指20世纪以来，随着新音乐运动在中国的兴起而产生的（与‘传统’相区别），以民族传统唱法为根基（与‘美声’相区别），吸收西欧严肃音乐唱法中的科学成分（与‘通俗’相区别），从而融中外古今，民族差异，地方特色为一炉的，具有广泛包容性与适应性的一种专业化的（与‘民间’相区别）声乐学派。”一个声乐学派的形成，至少应具备如下条件：1．要有基本统一的演唱方法，科学的训练方法和系统的教材；2．要有本派共有的自具特色的代表性曲目；3．要有本派别的代表人物和基本队伍：4．要有能够反映本派别演唱方法和演唱风格的理论体系（包括形态描述、历史研究、技术理论、基本理论和教学理论等）。“我认为，只有实现了上述诸点，才能成为一个既有实践根基，又有学理高度的群体而自立于声乐学派之林，才能作为一个具有强大内聚力的学派而生命长青、承传不息。”由于歌唱本身创作风格的多样化以及中外继承关系的比重不同而在发展中产生了分化，呈现出不同的特色，于是相应的便有民族、美声、通俗等唱法的区别；文中将中国民族声乐概括成如下表：



在这次会上狄沙的发言中肯、深刻，她认为要建立民族声乐艺术体系，应从四方面进行工作：（1）关于中国民族声乐艺术史方面资料的搜集，要将古代音乐文献典籍上记载的有关论唱方

面的记述进行搜集、整理、分类、加以注释，出一部古代唱法的资料汇编，进而写出一部中国歌唱艺术史的专著；（2）关于中国声乐理论方面的研究，一个是基础理论方面，一个是技术理论方面。从声乐界的现状看，对技术理论方面的课题研究成果较多，而对基础理论方面的课题研究很少；（3）关于声乐艺术形态方面的资料搜集和研究，包括各种声乐形态的音响资料和各种唱法的代表人物的实践经验、心得体会的文字方面的材料；（4）关于声乐活动、事件和人物方面的搜集和研究，进而编一本中国民族声乐艺术大全一类的百科性质的著作。鉴於声乐界的现状，她还建议对于培养新中国的声乐人才方面，不能只教唱法，学生除了在演唱上有一套高超的技术技巧外，还应有一定的理论修养，以充实声乐界的理论队伍。

这次会议尽管受各方面条件的限制，但它毕竟是建国以来第一次声乐专题的学术研讨会，相信它会对中国声乐艺术事业的发展起到重要的推动作用。

二、声乐艺术理论研究的深化

由于我国声乐界一直普遍、严重地存在着重演唱轻研究的现象，因而声乐理论方面一直是薄弱环节。1987年在这方面有了一些可喜的改变，出现了一批有较高水平的论文。

（一）、歌曲中词曲关系论

歌曲虽然普遍地挂在人们口头上，但歌曲中曲词关系如何？却鲜为人知。罗良琏在《歌唱的极境》（载《音乐探索》1987年第2期）上，第一次较有深度地论及并强调了它在歌曲中占有的主导地位。他说："歌词和音乐这两种艺术本体在歌曲中，决非外在的并存关系，而是音乐消化了歌词，音乐扬弃了歌词。在歌曲中，歌词作为文学本体的独立形式已不复存在，而它的内容则已被融化吸收在音乐的血液之中，已不再有独立的意义！"高为

杰在《声乐欣赏》（载《人民音乐》1987年第10期）上说："歌唱的本质是音乐，而非语言。""'纯'歌唱艺术并不以有无唱词作为分水岭，因为它们都是以纯音乐的目的性作为基本条件的。""一般而言，歌曲（包括歌剧中的唱段）应力求音乐本体的自足与完美，而片面突出唱词的语言性形式与外壳的处理（不论是作曲或演唱方面），总不免要造成对音乐性的损害。"这两篇文章深刻地强调了音乐在歌曲中的主宰地位，扭转、纠正了以往大多数倾向歌曲中词的比重过大的论点，这些都将会给演唱者对歌曲的理解、艺术处理加工及总体形象的把握以重要的启示。

（二）、论歌唱技巧

作为声乐艺术总体的主线——艺术修养与技巧的关系方面，刘安煌的《论歌唱技巧》（载《中国音乐》1987年第1期）一文颇有见地，文中从四个方面论述：1．艺术与技巧的关系：艺术修养是第一性的，技术是第二性的；2．歌唱技巧的形成和获得就是由外到内、由内到外的全过程和内外一致的和谐性，"内，在于练心，发挥主观情思的作用；外，在于练口，表现客观艺术的形象；3．歌唱的心理任务就是要解决情与景的结合，一方面，化景物为情思，使景中有情；另一方面以情为主，创造出神似的艺术形象；4．"大唱家，要唱出人人心中所有、人人口中所无的腔调特色。""趣不同，势各异，要求在唱腔中趣与势的和谐，正是歌唱家在技巧上的审美活动。"刘安煌的这篇文章，是从中国自古形成的审美意识出发，由表及里、层层剥落，既富哲理，又含艺术性，从某种角度也可以说是声乐美学方面的一个立论。

（三）、歌唱发声中的辩证法

事物辩证统一的内在规律，不仅是社会科学和自然科学的指南，同样也是解决歌唱中一系列技术、技巧的指南，是掌握歌唱状态的各种问题综合均衡的一把钥匙。王维德在《歌唱发声中的

辩证法》（载《音乐探索》1987年第4期）中说："声与情是歌唱艺术的主要矛盾。"在歌唱发声范畴的诸矛盾中，呼吸的类型对歌唱发声影响甚大，它能影响歌唱发声过程中其它矛盾的存在和发展，而这正是主要矛盾的特点之一。""'保持吸气状态'、'保持打哈欠状态'就是要维护这个歌唱乐器的基本形态，不使其受到损害、破坏，也就是说，始终要让吸气肌肉群在歌唱发声过程中，占据着主要矛盾的主要方面。""一个优秀的歌唱家在演唱时，他的动力、振动、共鸣、咬字四大器官各自既独立活动，同时又协同动作；既互相默契、配合，又互不干扰，相反相成，这就是既对立又统一的结果。"该文透过纷繁的声乐技术，从总体把握上抓住了筋骨，从问题的实质上抓住了要害。

（四）、处理歌曲的艺术与步骤

一首新歌如何能唱得动人？其决窍和艺术加工的步骤是什么？周大风在《易而似难，难而似易》（载《音乐生活》1987年第8期）的文章中非常精练、深刻、辩证地阐明了问题的实质。1．辨词。一首新歌先要辨词，即先要弄清表面外露的词意和词情，再挖掘词外之意、词外之情；2．审曲。辨词之后马上进入"审曲"阶段，即研究词、曲配置得是否吻合，同时又要体会曲调是怎样将词的立意、内涵不仅再现而且深化的，并使之赋予情态、声态、形态及意境等因素，进一步感受到词曲结合的妙处，同时抓住曲调的独特风格所在；3．酝酿。这个阶段就是歌者象着魔般地对这支歌"曲不离口"，深琢细品，品出其言外之意、弦外之音来，结合词曲，分析它的目的、高潮、层次，同时结合曲谱研究，以情感为主体把重点段、重点句、每句中的重点词或字找出来；4．炼字。把字读准唱清并达到字里传情的目的，关键是在试唱过程中逐步玩味。好的歌唱吐字方法，首先要达到字里传情，且有分寸，它既要合乎语言的四声，又要遵循"轻声"、"变调"的规律，还要服从情感的需要进行调整，达到以情带声，字里传情的目的；5．设腔。这里指的腔，包括力

度、装饰等非常细小的因素。一位好的歌唱家，他并不满足于曲谱所记下的音，而必定会在音外加腔，要设计出恰如其分的润腔，一是要凭基本功；二要凭演唱的丰富知识；三要凭投身其中领会曲情字情；四要有创作灵感；6. 声甜。声音要甜美喜人，才能使歌唱首先具有诱发、动人的魅力，声音圆润与否，并不孤立地决定声音本身，而与情、字、腔、韵味有密切关系；7. 韵味。韵味是指民族、地方、时代、流派、个人的独特风格。艺术上最感人之处，就在于浓郁的个性。但韵味又不能用文字及语言所能形容及表达，它的奥妙全在“不言之中”。在此，“辨词、审曲、酝酿与情、字、腔、声、韵是不可分割的整体，它必须在反复回流、互相促进又互相联系中不断提高，整个过程是歌唱者的二度创造。”

总之1987年在声乐理论研究方面的深化与技巧的探求上，尤其是对中国民族声乐学派这一根本纲领性问题的涉及是极为可贵的。综上所述声乐理论的各个侧面，从学理高度上都比以前有了较系统、深入的进展，这是中国民族声乐学派的形成并自立于世界声乐之林的必要条件。

三、三足鼎立——歌唱艺术形式的探求

在当前的歌唱舞台上已明显呈现出民族唱法、美声唱法、通俗唱法三足鼎立的形势。它们有共性，但更有个性，正各自朝着不同的方向和深度发展。

（一）、总结民族唱法的理论走向系统化

近年来不少歌唱家、教育家也开始用理论来总结实践经验。金铁林1987年在《歌曲》月刊上连载了《浅谈我的声乐训练》一文。文中结合教学实践，总结出较有实效的八点方法：“哼鸣”“母音”、“微笑”、“哈欠”、“假声”、“反向提法”、“呼吸”及“姿势”。金铁林在教学实践中采用的启发式的感觉

教学法，正符合声乐教学规律，既扎根于民族特色之中，又积极地吸收了西洋发声法的有益部分，以我为主、为我所用。

（二）、美声唱法的研究引向更深一步

美声唱法在20世纪初传入我国，不仅在声乐领域里占有很大的比重，而且已逐渐被中国人所接受。近几年来在国外重大的国际比赛中，我国选手曾多次获奖，说明我国美声唱法的艺术水准已具相当的水平。但它也存在着某些问题，尤其是怎样与中国民族语言和演唱风格的结合方面，还须作极大的努力。随着对外开放政策的实行，我国近年来与国外文化交流频繁，在探讨美声唱法的理论方面较前也有了长足的进展。胡国辉在访问了帕瓦洛蒂以后，发表了《歌唱呼吸的奥秘》（《音乐研究》1986年第7期、《北京音乐报》从1987年第19期连载）等多篇文章，既有深度又结合实际，从某一方面说明了我们在美声唱法的研究方面已有了更深的体会。

（三）、通俗唱法——一支不可忽视的新军

随着对外开放政策的深入执行，通俗唱法已在音乐殿堂里占有了应得的一席之地。它的存在是客观现实，由于它通俗、易懂、易唱，能较直接地表达人们的生活情趣，所以具有较强的生命力，它占据着广泛的音乐市场，特别是极受青少年的欢迎。通俗歌曲的出现以及对严肃音乐的影响正在引起人们的思考，这一问题正成为我们声乐工作者的一个新课题，我们不能光站在局外观望、指责，而应该给予热情支持，同时还应该深入去研究它的规律，对存在的不足和问题给予切实的指导，这样不但从声乐事业来说是必要的，而且对提高全社会的音乐素养，尤其是对青少年教育的潜移默化的影响来说也都是关系全社会大局的问题。在《当前我国流行歌曲存在三个缺陷》（载《音乐生活》1987年第1期）一文中，上海音乐界人士在一次通俗歌曲作者座谈会上指出，当前中国流行歌曲存在三个方面的缺陷：1．“多理少情”；2．“重形轻神”；3．缺乏动感和阳刚之气。随着中国流行歌

曲的迅速发展，应该加强相应的理论研究，以提高通俗歌曲的素质。

在唱法上呈现出三足鼎立的局面，正说明我国声乐事业的繁荣，它的出现不仅仅是形式的多样，而且在深度和广度上与以往相比也有较大的发展，对此我们应该做更加深入、细致的工作，以求得更大的发展。

四、新学科——“声乐心理学”的萌发

为了适应高度发展的声乐艺术，随着理论研究的深化，近年来在我国声乐领域里萌发了一门新学科——“声乐心理学”（在国外它也起步不久）。“声乐心理学”是声乐艺术和心理学互相结合的边缘学科，是研究在声乐艺术中人的心理活动规律的学科，它的主要任务就是为声乐工作者提供心理学方面的理论依据。袁丙清《谈谈年龄与群众音乐审美心理变化的关系》（载《人民音乐》1987年第5期）一文，对群众因各自审美情趣不同、要求各异及年龄变化所造成的音乐审美心理变化等方面作了较明确的论述。徐行效《建立一门新学科——“声乐心理学”》（载《人民音乐》1987年第2期）一文，对声乐心理学的研究作了详尽的论述，并拟定了《声乐心理学》提纲：“什么是声乐心理学”；“心理学基础知识介绍”；“声乐艺术活动中心理学规律”；“歌唱者心理”；“声乐训练中的心理学问题”；“声乐演出、比赛心理”；“声乐教师心理”；“声乐评委中心理问题”；“声乐的社会心理学问题”。相信这个刚刚萌发的新学科，随着学者们的努力，会有较快的发展。

五、问题与展望

声乐艺术正在向更高的层次上发展，尤其是近几年来我国选

手不断在国际比赛中连夺首奖，是值得欣慰的！但这只是攀登高峰中的一站，距离建立中国民族声乐体系还差距甚远，尤其是在理论上我们还有不少空白之处。张权在《中国声乐走向世界》（《中央音乐学院学报》1987年第1期、《音乐世界》1987年第11期）一文中提出了具有战略意义的看法；“获奖，说明我国选手自如地运用美声唱法在解释和表达外国声乐作品的艺术水平上，已达到或超过了西方国家的选手，但却不能说我国的声乐艺术已走向了世界”。她认为中国声乐要真正走向世界，主要条件是：把美声唱法的优点结合我国声乐艺术传统、语言特点而形成中国声乐学派；这样才真正有实力，从而使得各国选手也有兴趣学习和演唱我们民族声乐作品，并把我们的演唱方法和经验向国外声乐界介绍。与张权同志有同感的还有时乐濛、吴雁泽等名家，他们号召声乐界，要有雄心建立中国声乐学派，并尽早走向世界，这不仅是必要的，而且也是完全可能的！

民族器乐演奏技术综述

宋国生

今天，民族器乐由于受到通俗音乐冲击等原因，似乎处于不甚景气的地步；但广大民乐工作者仍然顶着重重困难做着坚持不懈的努力，经常不断地出现一些新的成绩。纵观近一年来民族器乐的发展情况，可以概括地说，全局上欠繁荣，有些方面很活跃；普及受到影响，提高未曾间断；实践有所减少，理论研究屡见成果。现就笔者的了解，从以下几个方面简要加以总结。

一、演奏技术理论研究

近一年来，诸多演奏家、教育家、理论家撰写论文研讨演奏技术理论，仅笔者所见即有三十几篇，涉及乐器门类十余种。有的作全面论述，有的就某种乐器或某种技术作单项论述；除了从音响、生理、力学和一般动作要领分析外，又出现了一些从心理学、律学等角度研究民族器乐演奏技术的新内容，有的文章还是颇有深度的。例如：

李景侠的《琵琶演奏的基本技术动作》（《中国音乐》1987第2期）就是一篇侧重演奏心理的理论性较强而又很具实用价值的好文章。首先，该文从左右手各种技术动作要素、动作形态的内在联系和演奏者的内在动作感觉上进行了科学的技术分类，以使演奏者建立正确的动作记忆；其次，从音乐心理和动作心理的相互作用上，较详细地分析了一个演奏动作训练中的复杂运动

感觉信息的加工过程，进而又从各种演奏动作的构成，手指与其它部位的配合关系及练习中的心理体验，动作的整体感几个方面阐述了基本动作训练（包括音响色彩各种要素层次变化的训练）和音色结构与动作结构的选择等问题。文章简练干净，立论清楚，使人看了很受启发。

以律学为依据探讨民族器乐演奏音准问题是一种新尝试（过去多为纯理论性研究而演奏界较少问津）。值得提出的一个是刘建勋《二胡演奏技术与练习》（山东文艺出版社1986年12月出版）一书第八章第二节，它较详细地分析了五度相生律、纯律和十二平均律三种律制中全音、半音等各音程间的音分差别后，指出了何种情况采用何种律制，如何将五度相生律和十二平均律结合应用、在演奏不同旋律时如何掌握各种音程关系等具体问题，特别对二胡与钢琴合作时音准的处理阐述较为详细，很有实际意义。王国潼在《二胡音阶练习》（人民音乐出版社1987年8月出版）前言里，对音律问题也做了同样的对比分析，认为五度相生律和十二平均律有较多共同处与相近处，有混合使用的可能性与必要性。另一篇涉及律学的较好文章是张怀德的《关于二胡教学使用线谱固定唱名的思考》（《交响》1987第1期），该文在《音准不是绝对的》小标题下，论证了音准含有明确的调式因素，列举了不同调式间音准概念的显著差别，总结出了“抹”、“躲”、“靠”、“导”等几种处理不同调式、律制间音准矛盾的巧妙办法，使内心音高（主奏旋律）与平均律音高（伴奏）有时前者靠后者较正，有时前者避开后者干扰。在这一点上，此文较其它文章略深一步，略高一筹。此外，陈天国在《应用律学的概念和律在实践中的形状》（《星海音乐学院学报》1987第3期）一文中，强调了音律在应用中的相对性和灵活性，他主张异律并用，提出了“纯律不纯、平均律不平均、律制之间你中有我、我中有你、准中有不准、不准中求准”的辩证之说。

立意较新的文章还有李双彦的《二胡演奏的力感》（《中国

音乐》1987第4期）。该文认为，“旋律表现的基本情绪及其一切表现手段都和自身的力感有着内在的联系。它将作品中所蕴涵着的思想感情用力的美感编织起来，使潜在的乐思成为丰富多彩的音响实体。”作者着重分析了达到音情交融状态的最佳弓力。关于身体姿势和运弓中两臂力感和身体重心的相对平衡；手指在力传递过程中杠杆平衡作用；各部位关节轴的相对位置构成拉力角；重力和动力之间的平衡合力以及力的整体感等见解都是很正确的。但就文题而言，文章内容不够全面，如整体动作的合力方向感、幅度感以及左手动作都没有提到，实感美中不足。

林克仁的文章讲了《笛子吹奏中的“微调”现象》（《中国音乐》1987第4期）。他认为气流动态是吹奏的关键，而发现“微调”现象就是找到了探索气流运动的规律，所谓“微调”就是在吹奏时，通过上颚与舌间形成的微妙“气袋”调节气流流速和射角，调剂各音区的色彩变化和音高偏差。这一现象的发现虽然未必能够揭示气流运动的全部规律，但作为一种新的提法应该给以重视。张学庆的《胸腔共鸣与笛子的音色》（《中国音乐》1987第3期）也提出了一种新的观点。作者在分析了笛子发音原理之后指出，胸腔容积越大，声波的辐射能量越大，共鸣音响就越大；为了充分发挥胸腔共鸣这一技术，吹奏（呼气）时必须保持胸腔的扩张状态。笔者认为，这种提法有一定道理。

二、教学与技术训练方法研究

近一年来，不少人发表文章讨论民族器乐教学与训练方法，笔者所见就有近20篇。有的从宏观上论述学生培养规格和知识结构；有的论述对学生的培养方法；有的则对教材的编写发表了看法；论述具体技术训练的就更多了。

涂永梅《古筝教学的智力结构》（《艺苑》音乐版1987第2期）一文，通过对文化、历史、逻辑、美学、力学、生理等全面知识在古筝教学与演奏中重要作用的分析，提出了技术因素（操作能力）、逻辑因素（思维能力）、历史因素（知识和观点）三

者有机统一的智力结构设想。这一设想无疑对其它各个民族器乐专业学生的培养也是可取的。张念冰的《三弦教学》(《音乐艺术》1987第3期)一文，着重从如何发挥学生个性，培养学生的创造意识方面做了有理有力的论述。她认为除去抓技术训练而外，发挥学生的演奏个性是培养学生成为演奏家的关键课题，应贯穿于教学的全过程。她指出，每个人都有他自身的个性特征和创造禀赋，教师要能准确无误地尽早发现并加以保护和引导。学生生理条件不一，演奏手型、动作方法也不一，教师不能采取一个模式，而应在提出明确要求讲解演奏规律的前提下，启发学生自己从中寻找、调节适合自己的方法、动作及表现手段。既让教师处于主导地位，又爱护和诱发学生的艺术独创性。该文还从如何打开学生的艺术视野，吸收各种新技术，接触各种不同风格，为学生创造条件多参加艺术实践以及鼓励学生创作等方面谈了培养学生创造精神的有效手段。

前面所提张怀德《关于二胡教学使用线谱固定唱名的思考》一文，是一篇侧重探讨如何培养提高学生音乐素质(特别是听觉素质)的较好文章。他把培养学生音乐素质、演奏素质和独立解决问题的潜在综合智能的发展这一全部过程分为初、中、高三个阶段，把教师的主导作用分别概括为"抱"着走、"扶"着走和"引"着走三种不同方式。他对三个阶段施教特点的分析，尤其对第三阶段如何发挥学生独立解决问题的能力和优秀学生必须具备的智能结构的教学要求是十分正确的。不过该文认为从线谱固定唱名开始教学是发展二胡学生听觉最佳办法这一论断，会有不少不同意见，实行起来也会遇到包括习惯势力在内的不小的阻力。四川音乐学院二胡集体教学小组所写《对"尖子"学生的教学探索——兼论教育思想和教学方法的变革》一文，除从知识结构角度提出培养多种修养、多种智能和创造思维的艺术家而外，又进一步提出解决封闭式教学与开放式教学、新科研方法与旧教学体系、新曲、新技巧与逐步老化的教材等矛盾，探索更新教学

原则、教学思想和教学方法的问题。该文从上述几个方面总结了他们对“尖子”学生进行集体教学的实践经验，能给从事民乐教学的同行以新的启发。

李柯的《古筝教材编写之我见》(《音乐探索》1987第3期)是一篇专论教材的文章。它着重论述了一套好教材应有的广泛性(各种技术、各种风格、各种流派、各种曲式结构、表现各种感情和意境的教材)和逻辑系统性(由浅入深、由易到难、循序渐进、一环扣一环)；基础练习、练习曲和乐曲三部分内容的不同作用、数量比例和内在联系；以及在阶段内容安排上如何体现学生年龄特征、心理结构等问题。对其它民族乐器的教材建设和技术训练内容程序的安排有一定的参考价值。

一年来，还有不少同志(包括甘涛、段启诚、马有德等知名老先生)撰文对各种具体专业技术训练发表了自己的学术见解，介绍了多年的教学经验。因篇幅所限，这里不再一一列举和评介。

三、新演奏技法的研创

重大的演奏技法革新与创造不可能年年都有，而局部的量变性的技法更新和发展总会不断出现的。查阅一年来发表的材料，笔者所见有以下几项：

1．笛子音域增加四度。李镇同志经研究，用交错指法可在六孔笛上吹出三个八度($\dot{5}-\underset{\cdot}{5}$)，其方法要领是口风集中，加强气息力度；以吹奏泛音的感觉，所奏高音可以保持，且有实用价值。在乐曲《浩特篝火》中应用效果满意。(见《中国音乐》1987第1期，有指法表。)

2．古筝双手摇指。李萌在她的筝曲《弦辙》中首次应用这一指法技巧，收到较好效果。(见《中国音乐》1987第3期梁茂春《李萌筝独奏音乐会听后》)。笔者认为双手摇指是一种推广价值较大的新技法。

3．古筝仿鸟鸣。焦金海首创，演奏方法一是拇指带铜套抵住右手所拨琴弦(最高音弦)左右移动；二是左手在最高琴弦码

外弦段以食指拨，并持铜棒顶滑，右手同时弹奏旋律；三是右手拇指弹奏左手顶滑的高音弦，食、中指拨奏旋律。研创者应用这种技巧演奏《苗岭的早晨》收到了较好的效果。（见人民音乐出版社《筝演奏法》）。

4．二胡弯柱。王署亮首创，方法是左手握琴杆，拇指于上左侧向右施力，其它四指（主要是小指）于下右侧向左施力，在琴筒支撑下利用杠杆作用使琴杆略向内（右）弯，通过减小琴弦张力而发出比空弦音低小二度到小三度的音来。此种技法作为色彩性滑音偶尔为之可给人以新鲜感觉；如作为一种扩充音域的常用技术则不宜大力提倡。（见《人民音乐》1987第10期）。

此外，张念冰在三弦左右手技法上做了不少新的尝试。如，左手小指压住码子弹奏，可产生轻柔的特定音色；右手中指或食指在码下琴弦上颤动，可取得空弦操弦效果；还有左手在第一把开放指距，以及左右手配合弹奏复调（如巴赫《二部创意曲》等），都是对演奏技法的发展。（见《音乐艺术》1987第3期《三弦教学》）。

四、新教材的出版

教材的出版也是民族器乐演奏技术发展中的大事之一，近一年左右就有多本属于民族器乐教材范畴的书籍出版，实为可喜现象。现择其三，略加评述：

《二胡演奏技法与练习》（刘建勋编著，山东文艺出版社1986年12月出版），该书文字部分较过去出版的同类书籍相比虽有不少雷同之处，但也有很多自己的经验体会和理论上的概括，特别是关于音准的一章较其它同类书籍论述得更全更深。在这一章中，他讲了音律、定弦与音准的关系；琴弦与琴码对音准的影响；演奏姿势与音准的关系；音准概念的建立；看、触、听与内潜听觉的关系；理论基础与音乐欣赏对音准的帮助等八个方面的问题，这是同类书籍和专题文章所不及的。该书练习曲编选的也比较全面，有自己的系统；尤其在风格性练习中适当突出了山东

地方音乐特色，这对其它地区的同行们很有学习借鉴价值。笔者认为，该书不足之处，在于作者要兼顾普及与提高而侧重面不十分明确，故使人稍有繁杂之感。

《筝演奏法》（焦金海编著，人民音乐出版社1987年3月出版）该书以通俗简明的语言，比较全面系统地讲述了有关筝演奏的基本知识和左右手各种技法，基本上反映了现代筝演奏技术的概貌；在写法上采用文字讲解与谱例、练习曲有机结合的形式，便于读者学用；是一本较好的普及性教材。当然，如果把它当做专业教科书看待则还显得不够深入；练习曲数量有些不足，某些风格性内容（如潮州筝、蒙古筝的定弦与奏法）没能涉及到等，这里就无需求全责备了。

《二胡音阶练习》（王国潼编著，人民音乐出版社1987年8月出版），这是一本专业性较强的二胡教材，是目前二胡唯一的一本专项音阶练习曲集。它有较严密的系统性和科学性，从音阶这个侧面反映了当今二胡演奏技术和教学的水平；它既有中国的民族特点（如突出五声调式系列），又借鉴吸收了不少西洋乐器的技术成分（如十二平均律半音阶系列和全音阶等）。因此，这本教材对专业二胡教学将产生一定的影响。

总之，这些教材的出版将大大促进民族器乐教学的发展和演奏技术的进一步普及与提高。

综上所述几个方面，回顾1987年民族器乐演奏技术的发展情况得出的结论是乐观的，成绩是完全应该肯定的；而那些对民族器乐发展信心不足，抱消极悲观态度的想法是没有道理的。当然也无需讳言，民乐在国内的观众较之几年以前是少了一些，但要改变这种现象光靠埋怨是无济于事的，只能通过我们民乐工作者自身的努力，继续加快民乐发展步伐，使之更加适应时代要求，以更高水平的作品，更高的演奏技术，更新更美的艺术去征服听众。

国民音乐教育改革工作在迅速前进

方　堃

1987年是我国国民音乐教育深入宣传之年、调查之年、开始走上了有领导有计划有步骤的迅速前进的一年。

自从1985年赵紫阳总理在关于“七五”计划报告中明确把美育和德育、智育、体育一起列入国家的教育方针以后，在全国上下特别是教育界、艺术界、学术界引起了强烈的反响。1986年连续出现三件大事，为1987年国民音乐教育改革的迅猛进展打下了重要的基础。这三件大事就是①高等学校音乐教育学会成立，何东昌同志在成立大会上发表重要讲话；②首届国民音乐教育改革研讨会召开，得到全国各地的热烈响应；③国家教委建立直属艺术教育处后，正式成立艺术教育委员会，彭佩云同志作重要报告，使整个学校艺术教育的改革开始走上有领导有计划有步骤的发展轨道。

现分别介绍1986年三件大事如下：

一、经过两年多筹备工作，高等学校音乐教育学会1986年8月25日在清华大学成立，全国近70所高等院校的90余名音乐教师代表参加，交流论文近百篇。这个学会的成立，有力地鼓舞和推动了全国高等学校音乐教育的进一步开展。何东昌同志的讲话，为今后开展美育、开展国民音乐教育指出了方向，他明确指出没有美育的教育是不完全的教育，并概括地阐述了艺术教育在我国

几十年高等教育历史上对培养人才所起的重要作用。指出"大学的领导同志要重视美育，不能只关心他们本校的专业，而必须关心学生德智体美的全面发展，否则就不是办教育"，他希望"我们的教育能承担起提高民族素质的历史任务"。

二、1986年12月10日至17日，中国音协教育委员会在广东省中山市举行了首届"国民音乐教育改革研讨会"，来自全国27个省、市的教委（厅、局）、文化厅(局)、音协、高等及中等师范院校、音乐艺术院校、高等学校音乐教育学会等有关方面的代表和中、小、幼优秀音乐教师的代表近300人出席会议，代表们有的对美育和音乐教育的功能、作用及目的等方面提出自己的看法，有的介绍各地音乐教育存在的问题，有的介绍教学成果和经验，有的介绍外国音乐教育情况。会上还放映了20余部各省、市优秀音乐教学录像，引起广泛的兴趣。国家教委副主任彭佩云同志自始至终参加会议。她在闭幕式上作了题为《迎接美育春天的到来》的报告，给全体到会同志极大的鼓舞。这次研讨会规模之大，内容之丰富，是开国以来所没有的，对今后国民音乐教育改革将起到巨大的推动作用。

三、国家教委在1986年下半年建立艺术教育处，经过三个月的准备工作，于1986年12月28日在北京正式成立国家教委艺术教育委员会，由彭佩云同志兼任主任委员，林默涵、贺绿汀同志为顾问，47名委员中包括音乐、美术、电影、戏剧、舞蹈、书法等方面的著名专家及大、中、小学和幼儿园的优秀音乐、美术教师。彭佩云同志在成立大会上讲话指出：国家教委艺术教育委员会的成立，"是我国教育史上一件具有开拓意义的大事，它将作为国家教委指导艺术教育工作的一个参谋机构，在学校艺术教育的方针政策、发展规模、规章制度等重大问题上向国家教委提供咨询，并协助教委指导、督促、检查艺术教育的实施，推动各级各类学校美育的发展。"彭佩云同志建议艺术教育委员1987年先抓三项工作。一、广泛深入地宣传在学校中加强美育的重要意义以及美

育的方针任务；二、组织各方面的力量，对学校艺术教育现状认真进行一次比较全面、比较系统的调查研究，在调查研究、总结经验的基础上，制定加强大、中、小学艺术教育与师范教育的总体规划；三、大力加强师资队伍的建设。全体委员讨论通过了《国家教委艺术教育委员会暂行工作条例》。

1987年国家教委艺术教育委员会在1986年这三件大事的基础上，组织多方面的力量展开了大面积、较全面、较系统的调查研究。国家教委艺术教育处是这次调查研究的具体组织者，在广泛调查研究的基础上，开始制订《普通学校艺术教育总体规划》。

1987年2月下旬，《规划》第一次工作会议在北京召开，国家教委艺术委员会和东北师大、西南师大、北京师院、西北师院、湖南师大、南京师大的有关同志出席了会议。讨论艺术教育调查研究的计划、细则和分工。

会议委托上述六所师范院校音乐系、美术系和一部分艺术教育委员会委员分地区调查幼儿园、小学、中学以及幼师、中师和高师的艺术教育现状，写出详细的调查报告，并提出切实可行的规划设想。会议还委托清华大学、北京航空学院调查普通高等学校艺术教育现状，委托九江船舶学校调查中专、技校和职业学校的艺术教育情况。他们的调查报告《关于普通高校艺术教育现状的调查报告》引起了新闻界的重视，《中国教育报》于1987年12月10日刊登并写了编者按。

通过全国性广泛深入的调查，确实暴露出当前学校艺术教育中存在的严重问题。

调查中普遍反映，在文革中，艺术教育被摧残最为严重，十一届三中全会以后虽有好转，但由于片面追求升学率的思想左右教育的方向，艺术教育不被重视的现象具有极大的普遍性。艺术教育行政机构极不完善。上海市只有一个兼职教研员负责全市的中学美术行政教育工作。甘肃、青海、宁夏、新疆四省、区的教育厅以及下属的教育局、文教局、教育处、教育科均未设置艺术教育

的管理机构。四川、云南、贵州同样自上到下没有健全而完善的艺术教育行政业务管理系统。特别是中小城市、广大农村、边远地区的艺术教育更无人管理，放任自流，许多地区连教研员也没有。伊犁一位校长坦率地说："音乐、美术那是副课的副课，与毕业和升学毫无关系，因之不可能被重视。"故艺术教育的经费、设备常常提不到学校及教育行政部门的议事日程上来。调查中，师资缺数现象叫人吃惊。甘肃省有1427所中学，仅有音乐教师624人，美术教师474人。青海省有459所中学，音乐教师只有137人，美术教师112人。若按当地目前的培养能力计算，这三省、自治区的中学艺术师资缺额均需二、三十年才能补足。云南省有1825所中学，仅有音乐教师641人，教师数与学校数之比为1∶3，贵州省有中学1566所，现有音乐教师320人，教师与学校之比为1∶5左右，四川省更为严重，现有中学5802所，（如加戴帽中学为11144所）仅有音乐教师681人，教师与学校之比高达1∶9（如加戴帽中学则为1∶16）。经济、文化较发达的湖北、广东、江苏等，中学艺术师资的缺额均在60%以上，小学的情况更为严重。

另外，中小学艺术师资分布很不平衡。大城市已基本满员，中等城市好些，县镇以下，尤其是农村地区缺额十分惊人。

调查报告对师资奇缺的原因作分析，认为主要原因之一是高师艺术专业设置太少，而美育遭到忽视，教育部门不重视学校艺术教育是更重要的原因。

师资队伍中存在的两个严重问题是合格率低和流失严重。广西艺术院校师范系一个班的毕业生两、三年后全部调离中学。各地调查报告一致认为造成艺术师资严重流失的原因是：(一)不重视艺术教育，片面追求升学率；(二)高师艺术系科学生缺乏专业思想，毕业生普遍不愿意任中学教师；（三）某些高师办学思想不够端正，盲目向专业艺术院校看齐，重艺术不重教育，学生知识结构与中学艺术教师的要求不相适应。

国家教委艺术教育处根据大量调查报告中的情况和建议，组织专门人员起草制订了《普通学校艺术教育总体规划》初稿，目前正在多方面征求意见，拟于明春正式召开国家教委艺术教育委员会年会，着重讨论修改。

1987年高等学校音乐教育学会的工作进展和第二届国民音乐教育改革研讨会的举行，值得一提。

1987年1月高等学校音乐教育学会理事会二次会议决定：（一）建议1988年暑假举行全国大学音乐（合唱）夏令营，此建议得到国家教委的赞许和经费上的支持。目前已由高校音乐教育学会、北京市高教局、共青团北京市委、清华大学、大学生杂志社联合发起，邀请全国八大城市及民委参加，决定于1988年8月5日至15日在清华大学举行，规模为500人。（二）委托清华大学音乐室在1987年举办音乐欣赏课教学研讨班。此项决议已经实行，有全国84所高校99名教师参加，有力地推动全国高校音乐欣赏选修课的开设和提高。（三）委托上海交通大学音乐教研室在1988年1月寒假前举办乐理课教学研讨班。现已有93所学校108名教师报名参加。（四）拟于1988年暑假在北京工业大学举行普通大学音乐教育学术报告会，着重探讨音乐教育与培养四有人才的关系。

中国音协音乐教育委员会举办的第二届国民音乐教育改革研讨会于1987年12月13日至19日在杭州举行，是继首届国民音乐教育改革研讨会之后又一次盛会。到会有各省、市音协代表，教育行政机关代表，艺术院校及师范院校代表，高等学校音乐教育学会代表及中、小学、幼儿园教师代表等共260人。高等学校艺术教育现状调查报告及各大区艺术教育现状调查报告为大会了解国民音乐教育的现状提供了丰富的内容，代表们对进一步推动国民音乐教育展开了热烈的讨论。大会特别组织各省、市音协的代表进行系列座谈，研究介绍广东、辽宁等省音协配合教育行政机构促进国民音乐教育的经验。无疑这次盛会促进音乐界与教育界的配合、

对国民音乐教育的发展可起到了有益的推动作用。中国音协音乐教育委员会和高等学校音乐教育学会在推动国民音乐教育改革工作中已成为国家教委艺术教育委员会的有力助手。

我国音乐学科研究生培养情况

国务院学位委员会办公室

我国从1978年恢复招收研究生，音乐专业即开始招收并录取了第一届研究生。10年来，我国共招收音乐专业研究生100多人，到1987年9月，在校研究生人数已达70多人。

1981年，我国建立了自己的学位制度，音乐属于文学门类中的艺术学，设五个学科（见表一），音乐学科研究生毕业，授予文学博士、文学硕士学位。经过国务院学位委员会学科评议组审核，报国务院和国务院学位委员会批准，设有音乐专业的17所高等学校和科研机构被分别批准为博士、硕士学位授予单位。其中博士学位授予单位3个，授予博士学位的学科、专业点6个，博士生指导教师8人（见表二）。硕士学位授予单位17个，授予音乐方面的硕士学位学科、专业点39个（见表三）。

截止到1987年的统计，我国音乐方面毕业的研究生中共有90人获得文学硕士学位（见表四）。在导师的精心指导下，他们努力学习，勤奋钻研，掌握了本学科坚实的基础理论和系统的专业知识，具有从事音乐科学研究工作或独立担负专门工作的能力，他们的论文涉及音乐领域的众多方面，提出了许多新颖独到的见解。在音乐理论和音乐实践中取得了较深的造诣和显著的成就，成长为音乐方面的优秀骨干，受到国内外有关专家的普遍好评。我国有了自己培养、自己授予的音乐学硕士，必将对音乐专业高

级专门人才的成长产生深远的影响。

表一：音乐学科培养和授予博士、硕士学位的学科、专业目录

1、**音乐学**

（含：音乐历史、音乐美学、音乐评论、音乐考古、音乐文献、民族音乐等）

2、**作曲及作曲理论**

3、**音乐表演艺术研究**

（含：钢琴、管弦乐、民族器乐、声乐、歌剧、指挥等艺术研究）

4、**音乐教育**

5、**民族器乐研究**

表二：音乐学科博士学位授予单位及其学科、专业和指导教师名单

学科、专业名称	学位授予单位名称	指导教师姓名、职务
音　乐　学	中国艺术研究院	缪天瑞　研究员 郭乃安　研究员
音乐学（外国音乐史）	中央音乐学院	于润洋　教授
音乐学（中国音乐史）	中央音乐学院 中国艺术研究院	廖辅叔　教授 杨荫浏　研究员
音乐学（作品与作品研究）	上海音乐学院	钱仁康　教授
作曲及作曲理论	中央音乐学院	苏　夏　教授 吴祖强　教授

表三：音乐学科硕士学位授予单位及其学科、专业名单

学科、专业名称	学位授予单位名称
音乐学	中央音乐学院 中国音乐学院 天津音乐学院 上海音乐学院 厦门大学 武汉音乐学院 中国艺术研究院
作曲及作曲理论	中央音乐学院 中国音乐学院 天津音乐学院 沈阳音乐学院 上海音乐学院 武汉音乐学院 四川音乐学院 西安音乐学院
音乐表演艺术研究（钢琴艺术研究）	中央音乐学院 上海音乐学院
音乐表演艺术研究（管弦乐艺术研究）	中央音乐学院 天津音乐学院 上海音乐学院
音乐表演艺术研究（民族声乐）	河南大学
音乐表演艺术研究（声乐艺术研究）	中央音乐学院 中国音乐学院 上海音乐学院 南京艺术学院
音乐表演艺术研究（指挥艺术研究）	中央音乐学院 上海音乐学院
音乐教育	内蒙古师范大学 南京师范大学 安徽师范大学
音乐教育（含：声乐）	西南师范大学
民族器乐研究	中央音乐学院 中国音乐学院 天津音乐学院 沈阳音乐学院 上海音乐学院 南京艺术学院 武汉音乐学院 西安音乐学院

表四：一，音乐学科硕士学位授予情况统计表（按专业）

学科、专业名称	82年	83年	84年	85年	86年	87年	小　计
音乐表演艺术研究	4			1	3	16	24
作曲及作曲理论	5			2	13	10	30
音乐学	15			7	6	4	32
民族器乐研究					1	3	4
合　　计	24	0	0	10	23	33	90

表四：二，音乐学科硕士学位授予情况统计表（按单位）

授予学位单位名称	82年	83年	84年	85年	86年	87年	小　计
中央音乐学院				2	6	13	21
中国音乐学院	1				3	6	10
天津音乐学院	2			1	2	5	10
沈阳音乐学院						6	6
上海音乐学院	6				6		12
南京艺术学院						1	1
武汉音乐学院（原湖北艺术学院）	2				4	2	8
四川音乐学院					2		2
中国艺术研究院	13			7			20
合　　计	24	0	0	10	23	33	90

（王崇东整理　左庆润审校）

历届音乐学科硕士研究生毕业论文题目

国务院学位委员会办公室

中国艺术研究院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
蒋定穗（女）	音乐学	1982.2	杨荫浏 李纯一	陕西出土西周钟研究
吴文光	音乐学	1982.2	杨荫浏 许　健	琴曲之研究
冯洁轩	音乐学	1982.2	杨荫浏 吉联抗	论郑卫之音
魏廷格	音乐学	1982.2	吕　骥 黄翔鹏	论我国钢琴音乐创作
王宁一	音乐学	1982.2	吕　骥 郭乃安	从词曲关系看歌曲中的音乐形象
梁永生	音乐学	1982.2	吕　骥 郭乃安	音乐是一种艺术思维
张静蔚	音乐学	1982.2	吕　骥 李佺民	论学堂乐歌
居其宏	音乐学	1982.2	吕　骥 李佺民	关于歌剧重唱几个理论问题的初步探讨

中国艺术研究院（续）

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
乔建中	音乐学	1982.2	郭乃安 简其华	汉族山歌研究
伍国栋	音乐学	1982.2	郭乃安 何　芸	粤江流域西部各族多声部民歌研究
何昌林	音乐学	1982.12	郭乃安 乔东君	唐传佛曲《摩诃摩耶》——日本天平琵琶谱之解释研究
沈　洽	音乐学	1982.12	牟　英	音腔论
杜亚雄	音乐学	1982.12	牟　英	裕固族西部地区民歌研究
田　青	音乐学	1985.1	杨荫浏 黄翔鹏	佛教音乐的华化
匡　惠（女）	音乐学	1985.1	汪毓和	刘雪庵及其音乐创作评述
秦　序	音乐学	1985.1	李纯一	我国南方高山、佤、苗等族的体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题
曾遂今	音乐学	1985.1	郭乃安	凉山彝族口弦
薛艺兵	音乐学	1985.1	何　芸	秧歌音乐研究
吴　犇	音乐学	1985.1	郭乃安	传统琵琶小曲研究
陈铭道	音乐学	1985.1	乔东君	川剧高腔帮腔中的语气词拖腔研究

中央音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
杨　勇	作曲及作曲理论	1985.1	萧淑娴	固定旋律在复调音乐发展中的作用
黎　耘（女）	音乐表演艺术研究	1985.11	易开基	试论钢琴演奏分句法
谭　盾	作曲及作曲理论	1986.6	赵行道	调的扩展在一些中国作品中的实践
陈　怡（女）	作曲及作曲理论	1986.11	吴祖强	尹伊桑的音乐创作及其管弦乐《舞乐》
陈远林	作曲及作曲理论	1986.1	吴祖强	科·潘德列茨基《献给广岛受难者的挽歌》
朱世瑞	作曲及作曲理论	1986.11	段平泰	中国音乐中复调思维的形成与发展
刘经树	音乐学	1986.11	于润洋	炽情的渲泻与静穆的象征——瓦格纳乐剧《特里斯坦与伊索尔德》和德彪西歌剧《佩里阿斯与梅丽桑德》的比较研究
刘　东	音乐表演艺术研究	1986.11		对莫扎特三部达·彭特喜歌剧的演唱风格的初探
唐建平	作曲及作曲理论	1987.7	苏　夏	论威伯恩音乐创作思维的微观性及严谨性
王　宁	作曲及作曲理论	1987.7	王　树	印象主义作曲大师德彪西的管弦乐法艺术
刘长远	作曲及作曲理论	1987.7	黎英海	我国专业音乐创作中和声的民族风格

中央音乐学院（续）

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
赵伊力（女）	作曲及作曲理论	1987.7	熊克炎	对视唱教材的分析与思考
余志刚	音乐学	1987.7	于润洋	论阿尔班·贝尔格的歌剧《沃采克》
何为群	音乐表演艺术研究	1987.7	黄源礼	试用心理学原理分析弦乐演奏技能的形成
李　萌（女）	音乐表演艺术研究	1987.7	曹　正	《弦索备考》的筝演奏艺术
吴　蛮（女）	音乐表演艺术研究	1987.7	林石城	琵琶曲《月儿高》试析及演奏体会
刘　宁	音乐表演艺术研究	1987.7	周广仁	普罗柯菲也夫第二奏鸣曲的分析与演奏风格
赵　威	音乐表演艺术研究	1987.7	潘一鸣	德彪西钢琴踏板之谜——对德彪西钢琴作品《意象集》和《前奏曲》中踏板使用问题的初探
杨　鸣	音乐表演艺术研究	1987.7	周广仁	存在与认识的环链——论现代钢琴演奏技法理论的发展
吴　迎	音乐表演艺术研究	1987.7	朱工一	降b小调奏鸣曲分析——试论肖邦音乐的演奏
迪里拜尔（女）	音乐表演艺术研究	1987.7	沈　湘	维吾尔声乐艺术概况初探

上海音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
汪成用	作曲及作曲理论	1982.3	桑　桐	试论近代和声思维的发展
秦鐩明	音乐表演艺术研究	1982.7	吴乐懿	试论肖邦降b小调奏鸣曲的演奏艺术
朱贤杰	音乐表演艺术研究	1982.7	谭露茜	从贝多芬钢琴奏鸣曲作品101号谈演奏者对作品的分析与探讨
周尊贤	音乐表演艺术研究	1982.7	窦立勋	音差在小提琴演奏中的作用
李曦微	音乐学	1982.7	谭冰若	西方现代派音乐评述
钱亦平（女）	音乐学	1982.7	钱仁康	再现的结构功能和表现功能
黄　琼（女）	作曲及作曲理论	1986.9	桑　桐	亨德米特和声理论体系评述
宋　方	音乐表演艺术研究	1986.9	王瑞玮	先锋派音乐与单簧管最新技巧
杨韵琳（女）	音乐表演艺术研究	1986.9	吴乐懿	关于钢琴演奏中的分句问题
杨燕迪	音乐学	1986.9	谭冰若	论西方钢琴音乐从浪漫主义到现代风格的演变
黄允箴（女）	音乐学	1986.9	夏　野	论北方汉族民歌的色彩比较与划分
周　薇（女）	音乐学	1986.9	廖乃雄	西方钢琴演奏艺术历史进程的剖析

中国音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
邱大成	音乐表演艺术研究	1982.12	曹　正	齐鲁筝派初探
李景侠（女）	民族器乐研究	1986.11	王范地	论琵琶教学的主体结构
杨静茂	作曲及作曲理论	1986.11	黎英海	和声作用的相对性
陆霭宜（女）	作曲及作曲理论	1986.11	张肖虎	我国音乐作品中五声性和弦结构复杂化运用探索
管建华	音乐学	1987.9	董维松 耿生廉	中西传统音乐结构的时空比较研究
萧　梅（女）	音乐学	1987.9	董维松 耿生廉	音乐本体论
李玲玲（女）	音乐表演艺术（民族器乐演奏）	1987.9	项祖华	建国以来扬琴音乐创作的发展与反思
林　玲（女）	音乐表演艺术（民族器乐演奏）	1987.9	曹　正	试论潮州古筝演奏艺术
徐平心	音乐表演艺术（民族器乐演奏）	1987.9	项祖华	中外扬琴的发展及其比较
古媛媛（女）	音乐表演艺术（民族器乐演奏）	1987.9	阎　铭	从大提琴发展的几个方面看大提琴民族化的可能性与必然性

天津音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
杨通八	作曲及作曲理论	1982.11	许勇三	论德彪西的印象主义和声
陈士宾	作曲及作曲理论	1982.11	许勇三	论巴托克多调式和声中的和弦结构形式
韩宝强	作曲及作曲理论	1984.9	缪天瑞	论陕西民间音乐的律制
郭　新（女）	音乐学	1986.7	许勇三	论艾夫斯的调思维
任达敏	音乐学	1986.7	许勇三	肖斯塔科维奇二十四首前奏曲与赋格的研究
雷　达	音乐表演艺术研究	1987.8	郑宝恒	论扬琴演奏技术——演奏中预见性和感应性的培养
王建新	音乐表演艺术研究	1987.8	金　沙	简论建国以来笛子艺术的发展——对建国以来笛曲创作之研究
张蓓荔（女）	音乐表演艺术研究	1987.8	陈继续	小提琴演奏民族风格的两个问题
苏澜深	作曲及作曲理论	1987.8	许勇三	威伯恩晚期作品中序列写作研究
赵英俭	作曲及作曲理论	1987.8	许勇三	兴德米特《音的游戏》研究

沈阳音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
卜　兵	民族器乐研究	1987.9	唐毓斌	浅析刘天华创作的二胡曲
朱默涵（女）	民族器乐研究	1987.9	顾梅羹	对川派古琴艺术的确认
杨娜妮（女）	民族器乐研究	1987.9	赵玉斋	山东筝、筝曲及演奏特点
张　伟	作曲及作曲理论	1987.9	霍存慧	肖斯塔科维奇交响乐的配器特点
银　铎	作曲及作曲理论	1987.9	薛金炎	巴托克弦乐四重奏套曲结构研究
杨　华	作曲及作曲理论	1987.9	于　行	论结构的复调思维发展

湖北艺术学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
高鸿祥	作曲及作曲理论	1982.4	集体指导	论铜管乐器音响的融合作用
王安国	作曲及作曲理论	1982.4	集体指导	1、论巴托克调式体系的综合性与多重性 2、巴托克《几首钢琴即兴曲》中的极音和弦

武汉音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
刘　健	作曲及作曲理论	1986.4	蓝文涛	论西方音乐作曲中调性结构和材料结构的同步性与异步性
杨　捷	作曲及作曲理论	1986.7	廖宝生	我国当代音乐作品中的多调性对位
周晋民	作曲及作曲理论	1986.7	谢功成	风格框图中音乐结构观念及其形态的异同关系
曾　理	作曲及作曲理论	1986.7	马国华	斯特拉文斯基“俄罗斯时期”的调式——程式和声体系
吴粤北	作曲及作曲理论	1987.12	王义平	作曲最初技术构成的网络思想
蒲亨强	音乐学	1987.12	杨匡民	苗族民歌特征研究——兼论婚俗对苗歌特质之影响

四川音乐学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
蓝光明	作曲及作曲理论	1986		音乐织体若干问题的定量研究方案
杨　路	作曲及作曲理论	1986		论管弦乐音色形式化定量化的分析

南京艺术学院

姓名	学科、专业	授予学位年、月	指导教师	论文题目
欧景星	音乐表演艺术研究	1987.7	甘涛 瞿安华 马友德	论二胡表演艺术中的腔调

（王崇东整理　左庆润审校）

民族乐器改革

应有勤

新中国建立以来，民族乐器的改革一直此起彼伏地展开着。解放初期对这项工作多称乐器改良，从字义上看似乎改良二字更合乎逻辑。只有“改”得好的乐器才称得上“良”。后因大家多习用“改革”二字，改善乐器性能含义的用词也就基本定形了。目前，世界各国除了苏联大俄罗斯乐队集民间乐器之精华、配备声部层次改革得较完善外，要算我国民族管弦乐队规模最大，最具影响了。

一、中国乐器改革概况

从1949年算起，我国民族乐器的改革大致可分为三个阶段：1．探索阶段（1949～1966年）。2．停滞阶段（1966～1976年）。3．成熟阶段（1976～现在）。

在探索阶段，我国专业文艺团体中，以中央广播乐团民族乐队体制的形成为标志（1954年）。主要是学习苏联的经验，解决乐队中各声部系列化问题。以60年代初前卫歌舞团民族乐队体制的发展更新为标志，主要解决民族乐器表现时代气息的问题。

十年文革使我国民族乐器的发展出现了一个停滞阶段。其间，或为群众自发性的改革，或仅局限于京剧伴奏乐器的改革。

近十余年来，民族乐器的发展较快，涉及面也很广。开始进入对少数民族乐器的开发及对出土古乐器的发掘。较系统的乐改理论开始形成。对我国民族乐器体系的发展目标、途径、方法及对如何继承我国的优秀传统，借鉴现代科学手段进行有关工作展开了必要、有益的探讨。并从以往的单纯定性分析进入了定量分析和定性分析并重的过程，相应减少了乐改的盲目性。

二、中国乐器改革的特点

中国乐器发展与欧洲乐器发展的不同特点在于：欧洲的乐器改革在历史上时间较长。改革乐器的分布面相对较集中，自发性、竞争性强。乐器性能和乐队体制于19世纪中叶基本定型。它是近现代工业、科学技术和欧洲文明的结晶。而我国乐器改革自建国之日起就由文化机构直接领导，采纳某些理论，有专门的指导思想而进行的。因而，

1. 它在时间上相对较集中，进展较快，短短30多年硕果累累，并已基本形成一定形式的体制规范。

2. 改革的涉及面较广，改革乐器的品种繁多。在各种艺术形式中。如，纯器乐领域（合奏、重奏、独奏等）及综合性艺术（歌舞、戏曲、曲艺、电影的伴奏乐队），几乎涉及有民族乐器的地方，在不同程度上都有乐器的性能改进。

3. 在乐改过程中，一般都采用现代科技手段与传统制作工艺相结合的方法。这样，易于为制作工业部门所接受。乐器改革的同时也促进了民族乐器生产工业的发展。

4. 80年代初，总结了30年来的乐改经验教训，文化部科技局直接提出了民族乐器改革中关于设计者、制作者、演奏者、创作者和教育单位“五结合”的方针。它对促进乐改工作的深入进行，增强成功的把握有着重要意义。

5. 乐器改革成果一般都迅速通过报刊、广播、演出和专门

的乐改会议进行广泛的介绍，有的项目还取得了专利，以利于进一步探索和改进。对新乐器的推广和普及起到了很好的促进作用。

6．近年来，乐改系统理论的提出，如乐器运律逻辑学、乐队层次组合论等。它标志着中国乐器改革的合理内核已经以理论形式表现出来，并将以科学的思路指导乐改工作，使之尽可能地少走弯路。

三、关于乐器改革的观念

（一）什么是乐器改革？它的确切含义是什么？对这个问题，人们在观念上的认识差异较大。即使对改革得非常成功的乐器，总是存在不同的看法。例如，二胡钢弦的采用，使弦各部分质量统一，增强了音量，提高了弦的牢度，消除了狼音，使音色明亮。但仍有少数人认为钢弦音色总不如丝弦那样富有风味。从这个角度看，虽然也有不少人赞同这种观点，但为了良好的音响效果，这些人还是不得不采用钢弦。仅由于某些曲目的特殊需要才采用一下丝弦。

总的说，乐改的不同观念大致有如下类型：

1．一味追求不失传统，对乐器的某一部分进行小修小改，以弥补其局部的缺陷。这种做法一般不太会有争议，如效果好，则推广很快。诸如，改变弦乐器的码子形态，改进乐器制作材料的质量，做工讲究，造形改进，油漆色彩的改观新颖等措施。又如，笛子接筒调节音准、尼龙丝缠钢弦、琵琶、阮等弹拨乐器的品位十二平均律化等都属成功的范例。

2·主张对乐器性能改进。如，以加宽音域，健全半音，增加音量为目的，但尽可能保持乐器的原貌，或仅因某一性能的需要，不得已而略为改动乐器外形。这类改革方案，只要大部分演奏者满意，则很快会被认可。但往往也由改动了乐器的原貌会被认为东西虽好但失去了传统风格。对民族器乐曲创作不图创

新、突破的人来说，则认为原乐器性能的随机性完全够了，认为此类的性能改进是多余的，不必要的。

3. 不受传统观念的约束，力求保持乐器的原有风貌，又兼顾到该乐器在乐队中的地位。为此目的，对乐器性能寻求突破性的改进，在某些情况下，往往不得已而触动乐器形态，但乐器发音原理和基本特点保持不变。对这种改革观念的争议历来较大。

（二）对乐器改革与传统风格的关系问题，当前人们所持观念的差异也很大。概括起来大体有以下几种：

1. 认为现存的民族乐器形态和表现特点就是传统，改变它就是改变传统。虽然这种观念没有理论化，但在实际上它对目前国内的乐器改革影响甚大。一件改革得较好的民族乐器，往往由于形态有一定程度的改变而被漠然置之。持这种观点者当发现乐器性能改进后并没有改变它的传统风格时还是乐于接受这种改革的。

2. 认为民族乐器的传统表现特点和风格中优秀的东西才值得继承。这里有个去粗取精的问题。持这种观点者对乐器改革抱热情态度。其中，除直接参与乐改活动者外，本身不一定是搞改革者，但对乐改成果总是积极支持或提出建设性意见。

3. 认为并非历史上盛行过的东西就是传统。它们只是当时历史条件下的产物。优秀的乐器遗产并不是天生的，是人类长期音乐社会实践的创造和结晶，否则乐器就不会发展。今天的乐改也为后人创造了传统。从广义看，历史上任何乐器都是从原始简单的乐器发展而来的，它们不断地被改良着，不过周期长短不一，有时表现为量变；有时表现为质变罢了。不少人已从理论上对乐改提出较系统的观点，并期待民族乐器的发展产生一次新的飞跃。

四、1987年民族乐器改革概况

1987年国内民族乐器的改革在广泛展开着。文化部主办的第四次文化科技成果评奖会于2月14日在北京举行，评出了1985～

1986年内各地申报的乐器改革成果53项。中国轻工协会、全国乐器工业科技情报站主办的《乐器》杂志刊载了民族乐器改革项目约20项。加上报纸报道的一些乐改成果，数量相当可观。总的说来，改革大致有如下趋向：

1．少数民族乐器改革成果较突出。涉及的品种甚多。以内蒙古自治区赤峰市民族歌舞团和广西壮族自治区河池地区民族歌舞团为代表，一北一南，对一些濒临失传的乐器进行抢救、发掘和改革，并取得了显著的成效。例如，蒙古族乐器火不思、胡笳、瓦尔喀毕力尔等；壮族乐器琤尼、啵咧、铜鼓等的改革都获得了不同程度的成功。从目前的动态预计，今后几年里，少数民族乐器改革仍将保持这个势头。

琤尼——广西壮族自治区河池地区民族歌舞团黄仲裕、张颖中设计。上海民族乐器一厂制作。琤尼是壮族民间拉弦乐器。音箱以整段桐木雕凿而成，张七根弦，每弦一码。又称七弦琴。用马尾弓拉奏，每弦一音，无按音。改革后的琤尼保持了长形音箱和七根弦的原形制，但七根弦同架于一码，加有指板，每弦都能按音。音箱内设有音柱、音梁，面板开有音窗，大大改善了音色。与通常弦乐器不同，改革后的琤尼采用狭音程定弦：A，c，e，a，c^1，e^1，a^1。有竖式和卧式两种。可拉奏，也可拨奏，适于拨奏和弦。卧式为低音琤尼，定弦：E，A，c，e，a，c^1，e^1。弹奏时音色酷似古琴。竖琤尼已扩展成高、中、低音三个声部，音域均达四个八度以上。

八孔小闷笛——楚雄彝族自治州歌舞团佘学保设计。楚雄彝族地区的民间小闷笛多以竹制，管头置一虫茧哨子，四指孔（正三背一），用单手四指按孔演奏，故音域有限，另一手在出音口配以闷、放、扇、合等技巧动作。为了扩展音域，改革的小闷笛开有八孔（正六背二），解放了另一手，改用双手一起按孔。为了保持闷、放、扇、合等技巧，在管尾端设置了一个活动部件，以小指钩住这个部件上的小环来控制，以达到保留原有演奏特色

的目的。

苗族改革口琴——现有普通的重音口琴流传入黔西北织金、大方、黔西等县的苗族民间后深受当地苗族青年喜爱，他们用口琴来吹奏口弦曲、芦笙曲和情歌。而口弦曲和情歌多为re，sol，la，do四音列，且习惯在sol，re，do等音上无限止延长。故用口琴演奏时气不够用，很别扭。于是他们把口琴上中、低音区的la均改为sol，这样，吹、吸都可发sol音，从而使其音阶排列同口弦曲的四音列结构及在旋法上无限延长sol（下属调时作re）的特点相吻合。另一种改革是把口琴上的la均改为sol；中、低音区的mi均改为fa，si均改为do。这样无论吹、吸都能奏出fa，sol，do。用这种口琴吹芦笙曲时，原调和下属调所遇有关音时都可无限延长。以前人们认识到少数民族乐器的汉族化问题，曾呼吁采取措施对少数民族音乐文化加以保护，而这里却是经汉地传入的外来乐器少数民族化的生动例子。这种改革是值得注意的一种现象，应引起有关研究部门的重视。

2．古乐器的挖掘、仿制、改革方兴未艾。从乐器质量上看比往年有较大提高。继湖北的编钟音乐会、北京的华夏之声音乐会、上海的神州古韵音乐会在舞台上较集中地出现一批仿古乐器之后，本年度又涌现一批较有影响的仿古乐器或改革古乐器。如上海音乐学院研制的仿古编钟、律琴，在音位设计方面颇有建树。此外，陶埙、排箫等古代管乐器在舞台上比以前出现得更多了。国内已有不少乐改者和作曲家正考虑把一些较成熟的古乐器作为民族乐队的常规乐器或色彩性乐器。

仿古编钟——由上海音乐学院和武汉音乐学院联合研制，这套编钟共26件，以青铜铸成，每钟都能敲奏出互为大三度或小三度的两个音。取曾侯乙编钟音位排列的精华，全套钟分为三层：上层为9件钮钟，中层为11件甬钟，下层为6件甬钟。音域：g～d^4，半音齐全。采用十二平均律制。各钟双音清晰，音质宏亮。钟架的造形和纹饰均参照曾侯乙编钟的款式，颇为壮观。并可拆

装，以便搬运。

律琴——上海音乐学院陈应时设计，该院乐器工厂制作。律琴参照朱载堉“均准”的形制。改革后的性能可兼作弦律实验的律器、律学教具和乐器。

律琴面上张十三根弦，故可用作京房准、陈仲儒准和王朴准，亦可用作朱载堉均准。借助刻度可调出京房六十律、何承天新律、王朴律和朱载堉“新法密律”。琴面标有十二平均律、二十四平均律、印度二十二律、五平均律、七平均律、九平均律、十平均律以及三分损益律和纯律等刻度。

律琴用作演奏时兼有琴和筝的优点，因琴面标有十三徽，可在13根弦的各徽位上奏出筝上不易找到的众多泛音；因岳山和龙龈间无柱，又可奏出众多按音。用五声音阶定弦的话，可比十三弦筝宽三个八度，比古琴宽一个八度。又因律琴弦自岳山、龙龈分别向外伸展，故还可象筝那样揉弦，连泛音亦可发出吟揉效果。

十二孔陶埙——天津音乐学院陆金山研制。埙体为平底梨形，所谓十二孔包括吹孔，其它十一孔为指孔，前九孔后二孔。后二孔分别由两手拇指控制。前九孔分两排，左手控制四孔；右手控制五孔，分别由两手的食指、中指、无名指、小指控制。因右侧有五孔，故右无名指须控制两个孔。这是在埙上首次采用一指按双孔的做法，以获取半音。由于埙的发音兼有类似闭管、开管原理，加上它的共鸣体非圆柱形，研制者采用不同大小的指孔，以取得音阶中各音的准确音高。

3. 对常见的民族乐器在性能方面的小改革，其数量极其可观。例如，单是胡琴类拉弦乐器以增加弦数来扩展音域这一项就有许多方案，在形态和功能上显得非常丰富。类似的改革在弹拨乐器方面则有豫琴、五根弦三弦、六弦柳琴等。此外，芦笙、筚篥等管乐器增设的单键从一定程度上弥补了半音不足等问题。

豫琴——由豫剧小三弦改革而成。豫琴的共鸣箱呈凹度较小

的葫芦状，共鸣箱上部用两块弧形板包起来，从而形成两个音腔，增加了共鸣。琴颈无品，有指板，琴面张四根弦，定弦为^{b}B，^{b}e ^{b}b，$^{b}e^{1}$。音域：$^{b}B\sim{}^{b}b^{2}$。各音区音色较统一，保留了原豫剧小三弦的演奏风格，余音比原来的长。与其它乐器相配有较强的亲和性。

26簧加键芦笙——由贵州民族学院艺术系木主在东丹甘原创造的21簧芦笙的基础上设计改革而成。音域$f\sim a^{2}$其中$g\sim f^{2}$半音齐全，改善了转调性能。在26根管中有8对管采用复合管，其中的低音管都设有封闭式的单键，这样既便于运指，又减少了低音区的耗气量。

4．改革中涌现的构思较全面的民族乐器往往是作曲家、演奏家所关心的事。因为它们解决了长期来大家想解决，一时又解决不了的头痛问题。而这些问题中有不少也是以前一直存有争议，比较棘手的问题。争议的实质很难说就是创新和保守的矛盾，因为对扩展乐器性能和保持原有特点这一精神一般并无多大争议、客观情况是要兼顾这两者确有很大的难度。例如，唢呐、笛一类最常见民族管乐器的滑音等技巧和音位特征都是构成传统风格的重要因素。既要保留这些因素，又要健全半音，确是个难题。一些有志者长期潜心于攻克这类难题。象新曲笛、81型扬琴、37簧圆斗折叠管、加键笙等项目都是本年度获奖的较成功范例。

新曲笛——四川音乐学院王其书设计。新曲笛采用的复键不同于西洋木管的复键，如，由右手中指控制的复键上附设有右大指控制的功能键，按上功能键可永久性地转为下属调。由于环键的运用，保持了笛子原有的滑音、叠音、历音等演奏技巧。新曲笛在筒音下扩展大二度，上把位以上还加有泛音键兼颤音键。整个笛子半音齐全，音域增至三个八度，基本保持了原有演奏风格，是目前国内少数几种较成功的复键笛之一。

81型扬琴——上海音乐学院洪圣茂设计，上海民族乐器一厂制作。琴面设有主要条型码四条，左上角和右下角各设一条短

码。每个条形码上的纵向音位均成大二度关系；各音位的横向均为四、五度关系。音域：G～a^3。半音齐全。这种扬琴的最大优点是消除了临时变音推槽装置。合理利用了众多重复音，使敲奏时基本竹法都保持原有特点，毫不影响传统技巧的发挥，演奏各种调性的音阶时，几乎只有一种排列规则需要记忆。故无论用固定唱名法或首调唱名法视谱都十分便利。

三十七簧圆斗折叠管加键笙——山东艺术学院牟善平等、上海电影乐团翁镇发等设计，上海民族乐器一厂制作。这种加键笙基本保持了十七簧传统笙的外形，笙管由中央至两侧渐短。基本音位排列和运指方式不变，在智化寺笙"把位"的基础上增设半音管，这种把位在国内较普及，改革后易于推广。低音苗管都设有封闭式单键，既节省了吹奏用气，又避免了同一手指无法按多孔的矛盾。它的指键并非一个位置，而是有分键延伸出去，故一个加键苗管可以由不同手指控制，根据乐曲需要选择较方便的手指去控制。这样无论在奏单旋律、传统和音、双音、和弦时都消除了大量的指法"死角"，大大增强了运指机动性和效率。音域：g～g^3。半音齐全。

总的说，1987年包括近年来的民族乐器改革已迈出了历史上的重要一步。人们不再以单纯的声部系列化为建设乐队体制的唯一指导思想，并倾向于以改善乐器性能，获得实际效果为目标。少数民族乐器改革的特点是大多在本地区集中开展，借助大乐器工厂的工艺技术，这对于如何处理民族演奏特色的保持与乐器性能扩展的关系来讲，更富有本民族自身的选择余地。由于诸多的乐器的发掘成功并登上舞台，使人们对传统民族乐器及乐队体制的认识观念发生了深刻变化。一些理论家和作曲家已不再视现存常规和民族乐队体制为唯一模式。有人预言，本世纪内我国民族乐器和乐队体制的发展将出现一次新的飞跃。

专题报导

春催桃李遍天下
雨润栋梁满九州

——记上海音乐学院院庆60周年

常受宗

在举世瞩目的党的十三大胜利召开的日子里，上海音乐学院度过了它60岁生日。这所在我国最早建立的高等音乐院校，是由著名的民主主义革命家、教育家蔡元培先生和音乐教育家萧友梅博士于1927年11月创办的。60年来为我国培养了4000多名音乐人才，他们活跃在全国和世界各国乐坛上。冼星海、贺绿汀、江定仙、刘雪庵、陈田鹤、丁善德、李焕之、林声翕、谭小麟、张昊、瞿希贤、桑桐、罗忠镕等作曲家，吕骥、钱仁康等理论家，斯义桂、胡然、喻宜萱、周小燕、郎毓秀、蔡绍序、高芝兰等演唱家，李献敏、李翠贞、谭抒真、范继森、吴乐懿、周广仁、陈又新、蒋凤之、陈振铎、陆修棠、叶怀德等演奏家，黄贻钧、李德伦、韩中杰、陈传熙等指挥家，都是该院30至40年代的学生。60年来，该院规模不断扩大，目前不仅拥有一批国内外极负盛名的老一辈音乐学者，151名专业造诣较深的正副教授、正副研究员，还有200余名教学经验丰富的讲师和一批勇于革新的青年教师队伍。1927年建院时，全院仅有教职工18名，学生23名，如今全院已有教工近700名，学生800余名，函授、业余音乐指导班学员2000余名。不仅设有大学部、附中、附小等，还附设音乐研究所和乐器厂，已形成门类齐全的大、中、小学一贯制的专业音乐教育体系。

近年来的改革和开放，为该院注入了新的活力，同国际音乐界人士的交往日益频繁，每年慕名而来的海外人士约千人，不少第一流的音乐家应邀来院讲学，30年代在该院学习、40年代在该院任教过的美籍著名男低音歌唱家斯义桂和美籍钢琴家傅聪、澳大利亚小提琴演奏家塞迪夫卡、大提琴家马友友等先后受聘为该院的名誉教授和客座教授。一批批年轻的音乐人才，近年来纷纷走向世界乐坛。自1979年以来该院已有240多人次在国内外音乐比赛中获奖，王晓东、董昆、戚鸣、李坚、杜宁武、胡晓平、张建一、詹曼华、汪燕燕、陈蓁等，都先后在小提琴、钢琴、声乐等重大国际音乐比赛中夺魁。

60年来，该院积累了丰富的办学经验，为了总结和检阅教学、科研、艺术实践方面的成果，发扬成绩，促进改革，继续前进，全院师生员工和广大校友，早在一年前就积极筹备院庆活动，各地校友纷纷集会筹建校友会同母校加强联系，盼望校庆到来时的欢聚和交流；校庆筹备委员会经过一年多的努力，出版了《上海音乐学院简史》，并附录《上海音乐学院60年大事记》；上音学报《音乐艺术》连续数期刊载《校庆60周年专栏》；全国各地校友提供了大量的稿件；同时还印制了精美的《上海音乐学院》彩色画册和反映学院风貌的“明信片”；此外还制作了一枚铜制古编钟式样的“纪念章”，以此为整个院庆的统一标志。

院庆期间，全院师生员工同海内外数代校友代表2000余人云集上音，整个校园内热气腾腾。首届毕业生、钢琴家、齐尔品协会会长李献敏女士，美中文化艺术交流中心主任、作曲家周文中，音乐评论家、指挥家庞丘斯等从美国赶来，40年代曾在音专任教的著名大提琴家约雅正（Joachim）教授从加拿大赶来，歌唱家费明仪、林祥园、鲍培莉，小提琴家郑延益以及戴丽华、王帼华等校友从港澳地区赶来；广大的校友从祖国首都和全国各地赶来了，其中包括25个省、市、自治区的校友代表，有来自西藏高原的才旦卓玛，内蒙草原的莫尔吉胡，大西北新疆维吾尔自治区的热比

亚和西安古城的吴鹤岩、马卓，东北的丁鸣、汪立三，巴蜀的陈岚、俞抒，云贵的田智周、杨汇云，苏皖的陈彭年、朱予，闵赣的黄明、李坚，两广的俞巍、李延林，两湖的何继光、马国华，还有京津的谢明、张利娟、杨今豪等等，而更使人感叹不已的是从祖国四面八方赶来了众多的老一辈的著名音乐家，他们有1927年入学的第一届学生洪潘教授，有同贺绿汀一起荣获"中国风味钢琴作品"第二奖的江定仙教授，有在音专毕业后曾在比利时留学时获奖的萧淑娴教授，还有北京的陈振铎、任虹，湖北的巫一舟、林路，江西熊乐忱，福建的曾雨音，山东的李士钊、江苏的张锐……。专程从首都赶来的文化部副部长英若诚同志，在院庆大会上盛赞上音"60年来，在我们中华民族为实现现代化，为实现民族振兴的可歌可泣的斗争中，哪里有音乐、有歌声，哪里就有上海音乐学院师生的足迹和贡献"。上海市副市长刘振元同志赞扬上音60年"写的是一篇华采的乐章"，寄望"伟大的时代呼唤着无愧于时代的音乐出现！"江定仙教授代表中央音乐学院为上音校庆馈赠名家墨宝"桃李满天下"。才旦卓玛代表西藏自治区文化厅和西藏歌舞团为大会献上"同饮长江水，共唱团结歌"和"不忘母校培养情，汉藏团结一家亲"的锦旗。现任院长桑桐教授在庆祝大会上作了上音60年办学经验、教学传统的报告，汇报了上音长期来形成的艰苦创业，严谨治学，重视基本科目，坚持勤学苦练并具备全面修养为特点的优良学风，从而造就了一批又一批具有较高专业水平的音乐人才。汇报后，宣布了对教学、科研、艺术实践、创作、管理服务作出优异成绩的教职工给予嘉奖。其中对办学作出重要贡献，在校服务30年以上，成绩卓著，被授于最高荣誉"金钟奖"的有贺绿汀、谭抒真、丁善德、周小燕、王浩川、卫仲乐、桑桐、钱仁康、王品素、吴乐懿10人，这里除位是著名音乐家外，有一位是从1928年就在学校工作的老校工王浩川，近60年来，他不为名，不为利，默默无闻勤勤恳恳为学校倾心血，年老退休后，仍每天清晨到校义务打扫院子，当他走

上台领取“金钟奖”和授予他“爱校如家”的锦旗时，全场用经久不息的掌声来表达对他的敬佩和热爱之情；对在校服务10年以上，成绩显著被授予“银钟奖”的有马革顺等28人；同时还有121人被授予“教学优秀奖”、31人被授于“艺术实践奖”、27人被授予“科研优秀奖”、8人被授予“创作优秀奖”、83人被授予“管理服务优秀奖”。此外，还对在1987年教龄与工龄逾30年的15人、逾40年的3人、逾50年的1人，分别颁发了“铜质”“银质”、“金质”奖章和奖状。

院庆期间，收到海内外校友们和领导部门、艺术院校、文艺团体、各地音乐家协会以及国际友人（包括来自英、美、苏联、日本、澳大利亚、印度等国）的贺信贺电106封。中央顾问委员会的宋任穷同志亲笔题字：“贯彻党的文艺方针和教育针方，培养更多更好的音乐人才，为社会主义精神文明作更大贡献！”曾来院访问过的英国前首相爱德华·希思在贺电中赞扬上海音乐学院在培养的“学生身上体现出来的高质量的音乐素质，是对音乐学院60年工作的献礼”，他对上音的“年轻音乐家们高度的技巧及音乐表现能力，有着极其深刻的印象。”“今后将会继续训练出出色的音乐家。”文化部艺术委员会林默涵同志在贺电中说：“60年来贵院培养出大批优秀音乐家名扬国内外，今后还将作出更大贡献。”浙江校友分会在贺词中写：“春催桃李遍天下，雨润栋梁满九洲”。湖北音协林路同志在贺信中说；“建院60载，桃李天下开，文坛传佳话，乐府育英才；松祝千年寿，月映百花采；管弦颂盛世，八音得和谐。”秦鹏章在贺词中说：“花甲老母亲，儿女汇成群；乐育遍世界，共祝万年青！”吴永成的贺电：“昔日走进母校门，正逢建校30春，今日喜庆60载，桃李满天吐芳芬，虽隔老师千里外，时刻铭记培育恩。”大量的庆贺和祝愿来自四面八方和世界各地，而更多的则是亲自回到母校欢聚，共述同窗友谊，交流实践经验，并带来更多更多校友们的深情祝愿和珍贵礼品。在馈赠的86件礼品中，有73件是外地校友亲自带来奉献给母校

的，大量的书画，内容寓意深邃，耐人寻味。如“音萃之母”，“事业之师，”“艺苑育英才”，“振兴华夏之音，”“高唱入云”“根深叶茂、万紫千红。”……其中不少出自名家手笔，如著名书法家沙孟海的题字，徐悲鸿的弟子刘勃舒的群马，著名画家刘文西的水墨画等等。还有不少工艺礼品，极富地方特色，如贵州校友赠送了当地特产腊染画；内蒙校友送选了蒙族成套瓷器和两个艺术盅碗舞女；香港地区校友赠送了刻有“乐教流长，人才辈出”的银盾；上海宝钢校友李沛泉同志赠送了宝钢投产第一炉钢制成的金牛。还有一批经济上的资助，如萧勤先生对上海音乐学院音乐教育发展基金会资助了3000元的第一笔基金；萧淑娴、萧淑熙女士对出版《萧友梅音乐文集》也提供了500元资助。费明仪、林祥园对周小燕教授从事教学40年活动，曹金龙、柯岂筠、周泰森等校友对马革顺教授从事教学50年活动，朱琦先生对纪念陈又新教授诞生75周年活动，都提供了资助。费明仪女士在校庆大会上宣布了每年向母校为学生学习提供1000美元的奖学金；陈铭志教授代表作曲指挥系向校友会资助500元。更可贵的是内蒙古校友莫尔吉胡同志，在校庆前夕，带领一个电影摄制组，从呼和浩特赶来，毫资数万元，为整个院庆活动拍摄影片。整个院庆活动，得到文化部领导的支持和奖励，并在上音乐器工厂、上海华星电子琴厂、上海音像公司、上海钢琴厂、苏州民族乐器一厂的经济资助下，得以顺利进行。

院庆期间，还举行了12场音乐会，其中两场是为庆祝周小燕教授从事教学40年和庆祝马革顺教授从事音乐教育50年活动，举办了周小燕的学生独唱、重唱专场和马革顺及其学生指挥的合唱专场，显示了两位老教授的丰硕教学成果。另两场是纪念著名作曲家齐尔品教授逝世10周年和纪念陈又新教授诞生75周年而举办的专场音乐会。齐尔品作品音乐会演出的每一个节目都是经过齐尔品夫人李献敏女士的细致辅导；而陈又新的学生弦乐专场，都是陈又新生前创作、演奏和编写的教材曲目，很有纪念意义。还有5场音

乐会，则展示了附中、附小、民族声乐、民族器乐、响乐以及交声乐、器乐、协奏曲等不同侧面，反映了当前上音在教学、艺术实践方面的现状和成绩。值得一提的是中年作曲家杨立青副教授专门为上音60年大庆新创作的《节日序曲》，由美国指挥家理查特·庞丘斯指挥上音管弦乐队首演于上音礼堂，获得一致好评。“业余音乐指挥班学员汇报音乐会”，集中汇报了业余儿童音乐教育的新成果。作曲指挥系举行的一场“附中学生作品音乐会”，集中汇报了附中作曲专业教学的成绩。引入注目的，还有一场由“现代音乐学会第一届年会”举办的“新作品音乐会”，演出了包括老、中、青三代作曲家丁善德、桑桐，陈铭志、王建中等教授和王强、杨立青、赵晓生、林华等副教授的新作，显示了作曲家们在创作思想、创作技巧上的大胆探索，给人以新的启示。

在校庆活动中，还举办了“系列学术报告会”，有20位教师参加了演讲。著名音乐理论家钱仁康教授作了《音乐中的对称结构》的报告；从事唐乐研究的叶栋教授和陈应时副教授分别作了《唐大曲曲式结构》和《敦煌曲谱新解》的报告；罗传开、汪启璋研究员分别作了《音乐学散论》和《苏联音乐研究会简介及苏联当代音乐学》的报告；在现代音乐学会第一届年会上，陈铭志和王建中教授分别作了《论兴德米特的“调性游戏”》和《八声音阶与近现代音乐创作》以及杨立青、赵晓生、林华副教授，分别作了《二十世纪音乐中的节奏》、《太极乐旨》、《丑、丑感及其在现代西方音乐中的运用》等系列报告。参加学术报告的还有来自香港的原管弦系副教授郑延益和来自北京的上音音乐研究所青年教师蒋一民，他们分别作了小提琴演奏艺术和音乐美学理论方面的报告。与此同时，音乐研究所的叶纯之、朱少坤、焦杰、连波、刘明澜、林友仁副研究员和王万涛讲师，音乐学系的李民雄副教授等，都从各种不同角度分别作了有关音乐美学、音乐表演艺术、音乐创作、民族音乐、歌剧艺术和音乐心身学、综合音乐治疗等方面新的研究成果和探讨。出席学术报告会的校友十分勇跃，

议论异常热烈。在校庆的几天安排中，还放了卫仲乐、马革顺等几位著名老教授的教学经验和抢救民族民间音乐的录像片，为不少校友提供了交流、观摩机会。

在迎接母校60岁生日的时期里，各地区校友纷纷组织成立上音校友会分会，直到校庆到来的一天，已有18个省、市、自治区成立了“分会”，有的已成立了“筹备小组”。校庆期间，召开了校友会全体理事会（筹）和校友大会，通过了“上音校友会章程”，选举产生了以贺绿汀为名誉会长，丁善德为会长，丁鸣、才旦卓玛、于坤、邓尔敬，韦翰章、江定仙、刘念劬，关鹤岩、李德伦、李献敏、李坚、陈洪、汪立三、周小燕、周文中、施咏康、施金波、桑桐、费明仪、黄贻钧、谭抒真为副会长及理事共198人组成理事会；常受宗担任总干事，葛顺中、陈庆丰、何畏、尤静担任副总干事，胡文瑾担任司库，在校庆60周年大会上宣布了上音校友会正式成立。在欢度校庆的过程中、校友们自动发起组织了分系、分专业、分班级、分时期等多种类型的座谈会、茶话会和娱乐活动，校友们轻松愉快畅所欲言地对母校的建设、对祖国音乐事业的发展，表现了许多精辟的见解。校友会名誉会长贺绿汀同志在校庆期间，反复强调上音的60年，走的是一条艰难曲折的道路，绝不能满足于已经取得的成就，要看到问题和缺点，经常敲敲警钟，发扬优良传统，保持兢兢业业奋斗不止的艰苦创业精神，才能为人类、为祖国的音乐事业作出更大的贡献。

中国风格钢琴比赛与“中国风格”

魏廷格

1987年11月10——15日，上海音乐出版社、上海音乐学院、中国音乐家协会上海分会、上海中西药厂、上海钢琴厂等单位在上海举办了“中国风格钢琴作品创作及演奏国际比赛”。

比赛评委会由下列中外音乐家组成：

名誉主席：贺绿汀。主席：丁善德。评委：吴祖强、桑桐、李名强、朱践耳、黄虎威、林乐培（香港）、科龙博〔瑞士〕、芥川也寸志〔日〕、蔡继琨〔菲〕、周文中〔美〕。

比赛会共收到国内外报名作品181部。其中31部来自海外，作者分别为美国、苏联、日本、加拿大、马来西亚、澳大利亚、芬兰和香港等国家和地区的作曲者。这181部作品，经预选评委会（由国内6位音乐学院院长及8位系主任组成）的初评、选出26部作品，参加上海的正式比赛。这些作品的作者，分别为中国、日本、苏联、美国和加拿大诸国的作曲家。

正式比赛分两轮进行。评比标准是“中国风格、艺术形象、表现技巧”。比赛结果，小型作品一等奖：《太极》（赵晓生）。二等奖：《遐思》（石正波）、《版纳风情》（夏良）。三等奖《钢琴曲三首》（罗忠镕）、《宴乐》（权吉浩）、《莲花二章》（大田樱子）。中型作品二等奖：《春晓》（林品晶）。三等奖：《第一钢琴奏鸣曲》（崔文玉）、《第二新疆舞曲》（石

夫）、《遥遥》（陆培）。鼓励奖：《十面埋伏主题狂想曲》（崔世光）、《远古遥远的地方》（今井聪）。演奏奖：崔世光、孔祥东、卞萌、张韧。演奏鼓励奖：阙正孝、谢亚鸥、木村香子。

从获奖作品中，反映出人们对中国民族风格的理解，较之以往要宽泛得多。民族风格，再不是依赖单纯的五声性，再不是简单的调性、调式关系，也不是仅仅引用固有传统曲调。相对而言，民族风格的单一模式，已通过作曲家们更大胆、更富创造性的探索，变得更为个性化了。获奖作品中，既有调式鲜明的，也有调式“模糊”乃至近乎“无调性”的；既有侧重于传统技巧的，更有偏向于现代思维方式的。同时，也还反映出了中国风格的多民族性。

另一个突出印象是，作曲家们在掌握“钢琴语言”、音乐织体的钢琴化、钢琴演奏技巧的发挥等方面，都达到了中国钢琴创作史的新水平。而参加演奏的中、青、少年钢琴演奏者们，也几乎都显示出了熟练的技巧、良好的音乐感，以致有人说：“有些作品似乎并没有演奏的那么好！”

然而，比赛会也提出了一些令人困惑、或者说值得思索的问题。

许多作品，反映出了作曲家高度发展的音乐思维和相当专业化的音乐趣味。但是，听众的审美承受力，却又有一定的限度。如何在二者之间取得必要的“妥协”和平衡，还是一个有待进一步解决的问题。没有相当数量听众的由衷热爱，一部作品恐怕就很难有真正活的艺术生命。正如香港评委林乐培指出的，作品有否中国风格，还要考虑听众的认可，作曲家与听众两者必须取得某种相对的、一致的看法。

其次，作为这次比赛基本规范的“中国风格”这一限定语的确切涵义，究竟如何理解，自始至终是个未解之“谜”。为此，在获奖作品刚刚揭晓之后，音协上海分会东方音乐学会曾在上海

音乐学院组织了以“我对中国风格的理解”为题的学术讨论会。一些有关人士在会上提出了以下观点：

江明惇：中国文化“自河姆渡文化算起，有6900多年，这是纵的；横看，中国有57个民族”。“有人说中国风格就是五声音阶或者是它的调式结构、旋法、它的发展和曲式；有人理解为是思维方式；有人说是神韵气质；还有的理解为哲学概念、美学思考等等。这次比赛的作品就反映了各种各样的理解，这是正常的，中国风格应该是宽泛的、发展中的概念”。

焦杰：“中国风格至少有个时间上的层次，古代的、近现代的，还是当代的？”“如果我们仍以传统的感觉定势去听新作品势必会觉得味道不大对头”。“所以我们还是宽泛一点为好……只要作者站在中国文化的总背景上，又顺应当代的审美感觉，中国听众能够接受，我们就应该承认它。”

叶纯之：“中国风格可以宽泛理解，但有一个限度。这个微妙的尺度，也就是创新与传统的统一与平衡，谁把握得好，谁就成功”。“中国风格可以而且应该有不同的变化……但还是有一个微妙的标准，不能过，过犹不及。”否则，“是否会导致现代作品走到只有‘现代’而无‘民族’的道路上……”

陈应时：“风格不是只可意会不可言传的，它是客观存在”。“语言由元音、辅音拼起来，声调、语调加起来……归纳起来就成了中国语言。音乐也一样，有具体的概念，无非是那些基本要素，音阶、调式、节拍、节奏、曲式结构和语言关系等等。”

石夫：“……很多要素，其中最主要的，是反映民族文化中所包含的气质和它的精神状态”。“不管用什么样的技法，总是表现人的思想和时代感情。在外部因素上搞绝对化，只会磨灭艺术家的灵感和个性的光彩。”

戴鹏海：“民族风格虽不停地在发展，还是应该有特征的。从外部特征看，民族音韵美的特色很重要；从内部特征看，它必须通过作品整体展现中国民族的风貌和气质。”我们“以往比较强调

外部特征，近年来则倾向于追求境界、韵味，强调‘灵魂’”。我们“能否追求‘形神合一’呢？”

赵晓生：“对中国风格的理解，可分为三个层次。第一是作为音乐的技术语言，”即各种“构成音乐的因素，”这是“表层的”。“第二是和某一民族相联系的特殊的东西，特殊的意识形态。”第三，“是能够沟通人们之间的感情、心灵的。这就是神韵。”

陆培：“我不知道什么是中国风格。也不想知道。我作曲，就是有感而发。说真话。”

魏廷格：“说真话，非常好。我们是吃过‘说假话’的亏的。说真话，又能是中国风格的，那就必须首先从文化意义上使自己成为真正的中国人。‘风格即人’。风格，是深层次的、本质性的东西。风格与色彩不同。色彩是浅层次的、非本质性的。文化意义上的外国人可以写有中国色彩的作品，但要求他们写‘中国风格’，就过于困难了。”

周文中：根本问题在于“我们作出的曲子里中国文化有多少？”如果以为“我是中国人，生活在中国，写的就会是中国音乐，这恐怕是一个有问题的设想。”由于“我们基本上是用西方形式作曲，我们就必须对他们的文化有很深的认识。”但写作品是“要代表你自己，就非得对自己的文化有相当深入的了解”不可。

吴祖强：“讨论中国风格，有各种意见，是个可喜现象。理解上宽泛一点，丰富一点，是有利于繁荣创作的。这次评比没搞成一个狭隘的‘样板’让大家去模仿，这是明智的。中国风格的追求，没有模式。与其说它是个理论问题，不如说首先是个实践问题。理论的建立，需要实践的检验，而理论最终的目的，也是为推动创作实践的繁荣。”

参阅文章：

叶纯之《再论“中国风格”——从“中西杯”比赛谈起》，（《人民音乐》1988年1期）。

魏廷格《“中国风格钢琴作品比赛”观感》、(《人民音乐》1988年1期)。

赵培文《迷人的“中国风”是一个迷——“我对中国音乐风格的理解”学术沙龙纪实》,(《音乐爱好者》1988年1期)。

历史长卷：
忠实记述当代音乐的发展道路

——《当代中国》丛书音乐卷开始编纂

居其宏

为了落实中共中央书记处1982年11月讨论通过的中央宣传部关于编写出版《当代中国》丛书的报告精神，中国音乐家协会主席李焕之同志及协会书记处经过认真研究和筹备，于1987年2月底开始着手《当代中国》丛书音乐卷的编写工作，并同时批准成立了该书编委会和编辑部。

《当代中国》丛书是一套大型专史丛书，全书共180个选题总数在200卷左右。该丛书已被列入国家重点科研项目，许多先到的兄弟卷已经出版，预计在国庆40周年时，绝大多数卷都将出版。

编写《当代中国》丛书音乐卷，对建国以来我国各地区、各民族的音乐创作各门类、音乐表演各领城、音乐理论各学科、音乐事业各方面的发展道路和历史经验进行系统的回顾和实事求是的总结，运用了马克思主义的立场、观点、方法，从中找出建设有中国特点的当代音乐文化的艺术规律和管理规律，以指导我们当前和今后的工作，这是党中央交给我们音乐界的一项光荣而又艰巨的重大任务。在《当代中国》这套大型系列丛书中，其他部门卷、地方

卷和综合卷已编写多年，即使在艺术多卷中，电影卷、戏曲卷已经发稿。其他如话剧、美术、舞蹈、杂技、书法、摄影等卷和音乐卷一样，都是刚刚上马不久，时间紧迫，人员、经费严重不足。我们要在两三年内完成这部当代音乐史著作，达到中央要求的系统性、科学性、权威性，困难很大，任重而道远。这不但需要编委会、编辑部和全体作者的艰苦奋斗，而且更有赖于全国音乐界的热情关心、大力支持和精诚合作。我们认为，这是一件与各地音协分会，创作、表演团体，教育、研究机构，出版、音像单位，群众文化馆、站以及其他音乐部门紧密相关的大事，因此，必须积极地及时地向编辑部提供有关资料，才能使本地区、本部门、本单位38 年来在音乐建设方面的重要成就、事件、人物、作品（产品）和历史经验准确地载入这部当代音乐史册中。我们已经清醒地看到，从纵向看，音乐界已经有多部古代史和近现代史著作出版，而作为当代史，音乐卷是第一部；从横向看，整个丛书有200余卷，音乐卷只是其中之一。我们如果对音乐卷的资料工作、编写工作掉以轻心，仓促成篇，其学术质量既不能与古代史，近现代史著作相比，又在《当代中国》丛书系列中处于最低层次，那将是一种不可原谅的失误，不但愧对前人，愧对30多年来在各个岗位上作出巨大成绩的广大专业和业余音乐工作者，对后人也无法交代。因此，加强紧迫感和历史责任感，树立全国音乐界一盘棋的主人翁态度，是音乐卷编写工作取得成功的关键所在。

要使音乐卷成为一部经得起历史检验的信史，资料工作是基础。没有大量翔实可靠的史料作后盾，本书的系统性、科学性、权威性就是一句空话。为了增加当代音乐史的“透明度”，完全有必要引用大量未公开发表过的材料，唯其如此才能说明历史事件的真相。但是，音乐卷的资料收集工作面临着极大的困难：一方面，建国以来我们对当代音乐史料的收集、整理、保存工作一直是个薄弱环节，即使有限的一点资料积累，又在十年

浩劫中多所散失；另一方面，编写本书所需要的资料，量大、面广，种类聚多，时间跨度大（1949—1987），涉及29个省、市、自治区和56个民族，仅仅依靠编辑部和撰稿人四出收集、不但时间不允许，人力、财力也绝无可能。基于上述形势，中国音协书记处和音乐卷编辑部决定，本书的资料工作拟采取两条腿走路的方针，即一方面由音协书记处发专函向各地音协分会和有关单位征集资料，一方面由编辑部会同撰稿人对多章节所需资料进行意向调查，按采集目的地分类，派出专人前往收集，以保证重点资料无遗漏、无错讹，减少人力、财力和时间的浪费。

编委会分析了音乐卷面临的任务、形势以及各方面实际存在的困难，认为要达到"保证质量，按时完成"这两个目标，除了保证提供最低限度的科研和活动经费之外，还必须充分取得全国音乐界的理解和支持，发挥全体编委、编辑部全体工作人员以及所有作者的积极性、创造性，采取专访和通信等手段，征求音乐界领导、专家、学者对编写工作的意见和要求；编辑部要当好编委会的参谋部和执行部，整个编写过程的安排、领导要加强计划性、科学性，争取《当代中国》丛书总编辑部的经常关心和指导，注意编写工作中各个环节的有机协调和衔接。

近一年来，有关编委和编辑部全体同志认真学习了党中央关于编写《当代中国》丛书的文件，进一步明确了本书的编写宗旨和目的意义；走访了兄弟卷编辑部，学习他们的成功经验，经过几次讨论和反复修改，列入全书的大纲，确定了作者人选并发出了正式约稿通知；向各地音协分会和全国有关单位寄发《关于征集当代中国音乐史料的通知》及上千份资料调查表；走访了北京的有关部、委和单位，收集到一部分资料。其间，编辑部关于1987年7月29日召开在京作者座谈会，帮助作者进一步了解本书的编写要求和体例，对各章节的详细提纲作必要的调整和修改。10月间，编辑部又联合《人民音乐》、《中国音乐学》等单位在江苏江阴召开"当代音乐研讨会"，对本书分论部门的详细提纲进

行了交流和讨论，并就当代音乐史上一些重要的理论问题和事件展开了讨论和争鸣，为音乐卷的编写作了一次很好的理论准备。

经过一年来的努力，本书的编写工作已初具眉目。全书除附录外，共10编，近60章，拟附彩色插图约300幅；经与《当代中国》丛书总编辑部商定，音乐卷定稿时的总篇幅为70—80万字，分为上下两册。已有30余位作者参加音乐卷的编写工作，绝大多数作者已经拟出自己负责撰写的有关章节的详细提纲，有的已对提纲进行了反复修改，有的正在抓紧收集资料和拟出提纲的工作。根据编辑部的工作计划，将力争在1988年完成本书主体部分——即分论各章节的初稿。

人　物　专　访

编者按：《中国音乐年鉴》从1988卷起开设《人物专访》栏目，通过采访、对话的形式介绍过去一年中，国内音乐界富有成就及引起公众注目的新闻人物。

在国内“改革开放”和世界文化“热线交通”并出现趋同的总格局下，一切关心中国音乐发展的人士都在思索考虑我国音乐的位置和趋向的问题。中国音乐事业的发展需要全体的努力，但也需要有勇气、有才干、处于前沿地带的有志者，通过实干率先去播种收获。在此采访的各位人物（按采访先后为序），都以他们的亲身经历和实践经验从不同的角度对我国音乐的发展做出了贡献，提出了可贵的意见。相信各位读者能从中得到一些启发，并以自己的实践在“挑战与应战”的“张力”之中作出相应的回答。

历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石

——与中央音乐学院副院长于润洋教授的对话录

编辑部记者

于润洋，1932年生。50年代至60年代初，先后在中央音乐学院作曲系、波兰华沙大学音乐学系攻读作曲与音乐学；60年代初起任教于中央音乐学院音乐学系，曾先后讲授"西方音乐史"、"西方音乐美学思想"、"音乐美学基础"等课程，并担任西方音乐史博士研究生和音乐美学硕士研究生导师。现任教授、副院长、《中央音乐学院学报》主编；社会职务有：中国音乐家协会理事及理论委员会副主任、北京美学研究会理事、北京高等教育研究会常务理事、《音乐研究》编委、《中国大百科全书》音乐卷编委和欧美音乐部分主编等。曾参加撰写《欧洲音乐史》（1983年出版）、撰写《中国大百科全书》音乐卷条目（1988年出版）、发表音乐学论文多篇、1986年出版论文集《音乐美学史学论稿》、译著有《论音乐的特殊性》（1980年出版）等。1984年获波兰文化部颁发的"波兰文化贡献"奖章、1986年获国家科委、文化部授予的"国家级有突出贡献专家"称号。

1988年1月18日下午，本编辑部记者前往于润洋先生寓所进行现场采访。主人在书桌前热情地回答了记者的提问。谈话记录如下（采访者本人已审阅）：

记者：1986年于先生荣获国家科委、文化部授予的“国家级有突出贡献专家”称号，在此谨向您表示祝贺，这一事实表明我国音乐理论学术水平得到了承认，那您是如何评价目前我国音乐理论总体上的得失？

于润洋：谢谢！要谈目前中国音乐理论的现状，首先得从历史的角度对近40年来我国音乐理论（我指的主要是音乐的美学、理论批评）的发展有一个基本的估价。从我个人的亲身经历和体会来说，从50年代初直到中共十一届三中全会这30年间，我们的音乐理论实际上在相当程度上成了政治运动的附庸，它自身几乎已失去了应有的独立性和学术意义。当然历史地看，任何一种同意识形态紧密关联的领域要想脱离开现时的社会政治斗争都是不可能的。但反思一下过去的经验教训，我们应从中认识到，必须正确地理解理论工作与社会政治生活之间的关系，既要面对这个现实，但又不能成为它的附庸。音乐理论本身是一门科学，应有其自身的规律、课题和领域，因此只有把它作为一门科学相应独立地建立起来，才能避免被各种外在因素所左右。同时，由于建国以后近30年来政治形势一直不断地处于动荡之中，有时甚至出现了重大的偏差、发生了全局性的错误，因而从根本上阻碍了正常的理论工作的发展，这就使得长时期以来我们的音乐理论园地呈现出一片相当荒凉、萧条的景象。从收集、统计下来的材料看，建国后近30年来，我们的音乐理论界似乎并没有留下足够的有价值的东西，对此我们常感痛惜，这样的状况如何谈得上对世界文化做出我们应该做出的贡献？

记者：确实，这些外界的影响对以前的音乐理论发展有致命的摧残，但从音乐界内部本身来看，您是否觉得也有值得反省的东西？

于润洋：有。长期以来特别是中共十一届三中全会以前，我们的音乐理论界一方面对马克思主义的研究和领会都相当肤浅，马克思主义常常是被庸俗化、教条化了；另一方面对西方在音乐理论方面的成果采取了简单粗暴的态度，故步自封，使自己处于可悲的境地。因此，音乐理论界的理论根底并不坚实，基础相当脆弱，处于这样一种状态，音乐理论要想得到真正长足的发展是相当困难的。中共十一届三中全会以来，与文艺理论界的其他部门相比，音乐界对自身的反思是相当不够的，过去，音乐理论界的名声不太好，常给人以"棍子"的印象，所以要想从根本上改变自己的本来面目，要想赢得别人的尊重，必须要接受历史的经验教训，扎扎实实地拿出一些在理论上有深度、有建树的东西来，而不是指手划脚的批评或庸俗无聊的吹捧，这样才能对得起后人，对历史有所交待。

记者：那您觉得中共十一届三中全会以后，这一局面的改变是否显著，或者是否还存在一些不足？

于润洋：确实，中共十一届三中全会以来音乐理论界所取得的成绩是显著的，与过去相比，从在全国发表的论文和出版的论著、译著来看，无论数量、质量都大大超过了过去，内容的广度和深度也是前所未有的，在音乐理论的研究和教学领域确实发生了很大的变化。但是也不能对此估计过高，这一切毕竟还仅仅是起步开端，与艺术理论的某些其他领域相比，还是有不小差距的，我们的基础理论的研究很薄弱，国外文献翻译介绍得也很少，理论批评自然也就显得弱一些，扎实的、有独到见地的文章也还不多。

记者：由此看来，必须先找出我们自身的薄弱点集中力量给予加强，然后以某一方面为突破口去带动全局。

于润洋：是的。这里涉及到如何去发展这一学科的问题。

记者：那么，您觉得我们的立足点在哪里？

于润洋：首先从上述情况看，我们得承认理论功力还很欠

缺，从现在的文章可以看出理论的根底不坚实，有必要重新认认真真地学习研究马克思主义基本理论和方法，对19世纪以来与马克思主义同时存在的有关理论也应尽量有所了解，其中也包括20世纪的理论成果，把其中最精华的东西吸收到我们自己的研究中来，开阔我们的理论视野，既要克服对马克思主义的教条式的僵化态度，同时在引进西方学术思想的时候也不要唯新是图，任何理论只有通过认真的分析研究才能作出鉴别和选择。我们音乐理论工作者应该互相勉励，大家都有必要在自己的原有基础上通过学习或反思加强自身的理论素质。其次，搞理论的同志也要加强对历史的了解，建立正确的历史观，理论的目的旨在认识事物的本质，而离开事物自身的发展过程是无从理解其本质的，历史是过去的实践，而今天的实践则又很快即变为历史。我认为，坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石，在这个基础上，我们才会对现实有一个真正清醒的认识和评价。一个缺乏坚实的哲学、美学的理论根基、又缺乏历史感的人是很难成为一个敏锐的有见地的批评家的。

记者：目前其他理论界有人提出培养提高一代青年的理论素质、加强逻辑思维能力以改变传统思维模式的主张，您对此有何见解？

于润洋：确实，长期以来中国传统思维注重实践性，而不太重视抽象能力的培养，因此有必要提高民族的理论素质以改变多善直观经验的状态，在音乐理论界同样存在这个问题，这有待于通过大家的努力去提高抽象理论思维能力和逐步建立缜密的理论系统。

记者：不容讳言，我国音乐理论与国际水平相比差距甚远，但您觉得我们有没有可发掘的潜力与之相抗衡？

于润洋：我个人认为，在音乐理论发展上，我国和西方各有各的特点。如果我们在哲学方法论方面有突出成就的话是可以掌握一定的优势的，甚至在外国音乐研究方面也可能写出一部集理

论与实践、逻辑与历史为一体的有中国特色的史学著作，它应该既高于具体的史实描述又有别于空泛的理论阐述。

记者： 在您从事研究、教学的实践过程中所体味到的甘苦，也是中国知识分子所共同面临的问题，您对青年一代有何寄望或认为他们应作如何的精神准备？

于润洋： 青年要作好长期艰苦实干的精神准备，在理论道路上无"捷径"可走，在理论上有所建树需要长期的积累和坚韧不拔的毅力。目前在中国音乐界，理论并不被人重视，因此要甘于寂寞，不怕坐冷板凳，要有自我牺牲的精神。

记者： 谢谢于先生的热情接待。

于润洋： 希望《中国音乐年鉴》坚持办下去，一定会对中国音乐事业的发展产生积极影响的。

1988.1.26整理

《原野》—中国歌剧发展的契机

——与中国音乐学院作曲系作曲教研室主任金湘副教授的对话录

编辑部记者

金湘，1935年生。自幼学习音乐，1952年毕业于中央音乐学院少年班，随即在民族音乐研究所从事民族民间音乐搜集整理、研究工作；1954年被保送升入中央音乐学院作曲系深造，1959年以优异成绩毕业于该系；1957年被错划右派被迫中断业务实践近20年；1979年平反后任北京交响乐团作曲兼指挥；1984年调入中国音乐学院任教。现为中国音乐学院作曲系副教授、作曲教研室主任、中国音乐家协会会员、中国电影家协会会员、中国电影音乐学会特邀理事。主要作品有：交响诗《塔西瓦依》、钢琴协奏曲《雪莲》、大管协奏曲《幻》、歌剧《屋外有热流》、《原野》、民族交响组歌《诗经五首》（获奖作品）、声乐套曲《子夜四时歌》、钢琴组曲《中国画集——松、竹、梅》、民族交响音画《塔克

拉玛干掠影》、艺术歌曲《航行吧，小船》、《银河》、《雨中岚山》等30余首、影视音乐《今夜星光灿烂》、《月光下的小房》（获奖作品）、《迷人的乐队》（获奖作品）等20余部。

1988年1月25日中午，本编辑部记者前往金湘先生寓所进行现场采访。在主人的客厅里，我们进行了愉快、融洽的交谈，随后记者应主人盛情之邀与其共进工作午餐。谈话记录如下（采访者本人已审阅）：

记者：由您作曲的歌剧《原野》在去年首届“中国艺术节”首演成功，引起了音乐界及其他各界包括海外有关人士的注目，毫不夸张地说，该作对中国歌剧艺术的发展是有重大建树的，您自己对此有何见解？

金湘：歌剧《原野》的创作与演出不仅仅是一部歌剧的问题，它还反映了存在于我国音乐界、歌剧界一系列的问题（包括观念、技术等等），一部歌剧的容量有限，不可能对所有问题都[illegible]全，因此《原野》也只能说是部分地回答了长期来存在于我国音乐界、歌剧界的一些悬而未决的问题。

记者：这样说来，您以为歌剧《原野》的诞生，其意义已超出了一部作品本身，而包含有更为广泛的普遍性？

金湘：当然。中国歌剧是当代音乐创作的一部分，从全局的观点来看，长期以来有一些问题一直困惑着作曲家：首先是民族性的问题，它究竟是什么？如何体现？或要不要？过去我们一直处于脱离创作本身而纠缠于理论争辩的状态之中，加之歌剧创作本身与其他创作（如交响乐）相比素质又较差，故一直被两种观点所左右。一种观点认为民族性主要体现于旋律，把中国音乐创作的线性思维简单地等同于只重旋律，我认为这种观点太简单肤浅，音乐是个整体，它包含有各种不可缺少的因素，旋律只是其中之一，光注重旋律在过去[illegible]过分强调了，以至于疏忽了其他因素，但问题还不止于此，更为严重的是这种不足在没有得到纠正、其

中的潜力还未被充分发掘出来的前提下，反而被某些理论家拿来作为批评、判断音乐创作的标准，以至部分地束缚了作曲家的手脚，其实他们本身对此的理解也仅仅停留在对现象的单一或模糊的认识上，故往往发生了一些“削作曲家个性之足”来“适理论家趣味之履”的怪现象，对此我认为是不足取的；另一种观点则认为不要谈什么民族性，只要充分自由地发挥作曲家的个性便可，从而在创作中过多地强调自我的潜意识，而忽视了民族精神的自觉体现，后者这种片面绝对的观点非但不说明什么问题，反而又给前者提供了口舌，对此我也不予认可。其次是创作的整体性问题，整体性往往体现于作品的交响性——立体构思，任何作品无论大小都如此，平面思维是初级或业余的水平，当然在初级水平中蕴藏有大量可发掘的因素，但很可惜我们有些作曲家太懒，缺乏学习探索精神，也不作认真的研究，长此以往便造成了作曲家缺乏立体的创作思维（当然这里也有历史造成的原因）；第三是建立一个什么样的乐派问题，我认为应建立我们自己的民族乐派，溶合中西一切优秀传统，通过学习掌握，既不拒绝也不拜倒，因此这样的音乐（1）不能忽视技术；（2）明确技法的目的性而不是盲目堆砌；（3）在注意音乐形式美的同时还应表达人的思想感情；（4）要勇于创新而不落俗套；总之，我指的民族乐派最终就是要对人民有所奉献，对历史对社会有一定的责任，其座标点应定在既高于欣赏和表演的水平、又为他们的能力所能承受之处，只有这样，我们的音乐才能与世界优秀音乐文化交融，而我的《原野》的创作初衷正是想在总体观上达到这样的要求。

记者：那么，中国歌剧创作几经起落的原因是否就是没有很好地去正视这些问题？

金湘：我认为中国歌剧创作几经起落或者说长期徘徊不前的根本原因在于我们自己（歌剧界、包括作曲家）的观念太落后，功底太浅，缺乏全面的文化修养，缺乏高层次的美学追求，知识面也太窄……。是否可以这样认为，由于历史的某些原因使得中国

歌剧创作从战争年代以来一直没有进入真正的歌剧状态，虽然这不是某些个人所能承担的责任，但我们现在通过反思理应清醒地认识到不能再停留在以往已有的基础上，更没必要回到过去那种状态中去，老是捧着过去的经验作样板是没有出路的，必须创新、必须改变。但问题是国外成熟的经验我们直接拿来也不行，必须走自己的路，在学习、借鉴西方歌剧创作经验时应注意三点：（1）我们必须承认落后，因此要认真虚心地去学习，从古典到现代尽可能全面地去了解；（2）也要看到我们与他们是有区别的，无论是价值观还是审美观都是不同的，故不能简单照搬或盲目迷信，更没必要去迎合国外人的一切口味；（3）还要看到我们也有优越于国外的一面，东方音乐中确实包含有西方音乐中没有的东西，这需要我们去予以发掘，过去总是把自己的短处拿出来，而没有把我们的长处（如强调音色的分离）发挥出来，这个任务已历史地落在我们这一辈专业作曲家肩上，希望大家不要轻易放过这一难得的机会。

记者：在歌剧《原野》的具体创作中您又是如何来落实这些见解的？

金湘：歌剧创作有其本身的特殊性，我认为概括起来主要有三个特点：（1）音乐与戏剧的关系，在过去的创作中两者基本处于分离状态，造成断断续续的后果，没有有机地结合起来；（2）声乐与器乐的关系，过去也由于缺乏交响性的构思而导致分离，尤其是器乐没有独立性，总是处于伴奏的地位；（3）咏叹调与宣叙调的关系，过去一到戏剧矛盾和情节场面展开之际就依赖于话剧的手段（忘记了自己是歌剧），根本还未在宣叙调上有何想法，以至形成话剧加唱的结果；总之这些关系没处理好就易给人以歌剧不像歌剧的感觉。而我在创作《原野》时，正是以处理好这些关系为目标的，在处理音乐与戏剧关系时，我强调音乐的进行要充满戏剧性（即戏剧的音乐），而戏剧要在音乐的总体布局下展开发展（即音乐的戏剧），以戏剧为基础，以音乐为

主导；在处理声乐与器乐关系时，力图使两者互为主导，如在咏叹调时多以声乐为主，在宣叙调中又突出器乐的表现力，但有时又相反运用；在处理咏叹调与宣叙调关系时，让前者以揭示内心活动为主，后者以交待情节、激化矛盾为主，其中较难处理的是宣叙调的写法，我采用了横向的多调性连接，使人物之间的对话既起到情节交待的作用、也体现了音乐的调性运动，实践证明这样的处理既丰富了音乐的表现力、也符合传统的欣赏习惯（如戏曲中不同角色、行当用不同调性的唱腔）；此外，音乐与语言之间的关系也很密切，音乐不能单纯模仿语言，两者之间既有依赖又有反作用，这样，在我的创作中实际就是充分发挥各种表现要素的作用，用总体的方式使之形成一个含有咏叹调、宣叙调、咏叙调、台词道白、吟诵、乐队背景及舞台感等多层次的大系统，其中每个要素均有独立和综合的意义，缺一不可。

记者：显然，这样的处理使得歌剧《原野》在原著的基础上有了很大的创新，既与之相似而又不失音乐创作的独特个性。

金湘：是的，我认为任何一次创作都应突出作者的个性。在《原野》的创作中，我基本摒弃了“阶级斗争”和“爱情自由”的线索，而力图张扬蕴藏于原著中更为深层的历史呼唤，即全面地表现处于扭曲与反扭曲、压抑与反压抑巨大矛盾中的人性复苏和野性反抗这一主题，打破长期桎梏灵与肉的封建传统文化以建立具有当代意识的新型文化，在表现这一主题时力图使外在背景、内心压力及其内含的美与之相吻合，并要求充满哲理性，使矛盾的对抗处于全方位——不仅流于外向各人物间的利益冲突，而且更渗入到人物内部去展开道德的碰撞——既存在于群体之中又存在于个人之中。在此前提下，我的音乐就有意设计了两个不同风格的主题，一为原野主题，深沉悠长，运用调性调式的对置、单旋律的对差来表现压抑中所内含的力量，并在此之上辅之以一个表现幽灵、凄凉的对题；二是仇虎和金子的爱情主题，温暖朴实，融浓厚的民间风味和粗犷的男性力度为一体；在技法上前者更多

地运用一些现代派的手法，后者更多地接近于浪漫派的手法。

记者：由此可见，您的主题选择目的旨在超越具体历史事件的局限而更伸向普遍的人性尊严，从而与现代人直接对话。

金湘：是的，这不仅是我这部作品的追求，而且还应视为音乐创作必须具备的审美品格——一种崇高的理想。

记者：那么，您觉得歌剧《原野》的最后结果与您的创作初衷是否还存在一些差距，或者说还留下什么遗憾？

金湘：创作是基本符合我的要求的，我与编剧万方和导演李稻川的合作也很融洽愉快。但从客观上讲，由于某些原因（演员素质、排练条件等），对演出效果还需在实践中不断进行加工完善；从主观上说，歌剧《原野》远非我探索与追求的全部，今后尚需进一步努力去实现我的目标。为此，我愿意和音乐界全体同仁一起共同为之奋斗。

记者：谢谢金先生！希望今后多合作。

金湘：希望《中国音乐年鉴》能成为人们了解中国音乐发展的一个“窗口”，今后多多并及时反映不断涌现的新人新事。

1988.1.27整理

童星·童心

——董昆采访录

特约记者 **伍　估**

董昆，女，1973年出生，考入上海音乐学院附小学习小提琴，师从赵基阳副教授。1986年6月获第一届北京国际青少年小提琴比赛少年组第一名，同时获中国作品演奏奖、维尼亚夫斯基作品演奏奖。1987年4月获第三届梅纽因国际小提琴比赛少年组第一名。

采访时间：1988年1月30日中午

采访地点：上海音乐学院附中教室内

（未经采访者审阅）

记者：听说你正忙着期末考试，现在全都结束了吗？

董昆：今天上午刚考完最后一门。下午我就要回家去了。

记者：非常抱歉在这样不恰当的时间打搅。

董昆：这没什么。只是已经有不少记者来过了。他们问的都是差不多的问题，有的我实在不好回答，能说的都说了，如果你的问题跟他们差不多，看看报纸就行了。

记者：我没看过这类报道。但既然你这样说了，我一定提一些有所不同的问题。我想我们是同行，有些能够理解的问题就不用提了。自从你进了附小以后，我不少次听过你拉琴，而且还听

说，你的刻苦用功在附小人人皆知，说有时候琴房里只有一个琴声，那就是你在练琴。那么我有个“怪问题”，你为什么这样喜欢小提琴呢？

董昆：说真的，我一直对小提琴不感兴趣，现在还是这样，但是比以前好得多了。

记者：这是不是和你连着几次获奖有关系呢？

董昆：是这样的。

记者：那么，你喜欢音乐吗？

董昆：非常喜欢，特别是钢琴。我总觉得钢琴很神圣，可小提琴总有点那么……

者记：你的意思是不是这样，小提琴是人间的，而钢琴是属于天上的？

董昆：对。

记者：你古典名作听得多么？我指的是小提琴之外的作品。

董昆：还可以。因为小时候父亲常常给我听。

记者：那我想问问，你喜欢哪些作曲家呢？

董昆：是喜欢听呢，还是喜欢拉？

记者：随便。

董昆：我很喜欢听巴赫，可是不太喜欢拉，总觉得拉不好。布鲁赫我很喜欢，还有圣桑的协奏曲，……贝多芬我不太喜欢。

记者：我小时候也不大喜欢贝多芬，觉得总是硬邦邦的。可是后来喜欢了，现在更喜欢了。不知道你以后会不会转变，那么勃拉姆斯呢？

董昆：很喜欢。

记者：这么说也喜欢柴可夫斯基了？

董昆：是的。

记者：这和我正相反。也很奇怪，我感觉好象性情有点忧郁的人才喜欢这两个人。你是这样吗？

董昆：那我不知道。反正我很喜欢苦悲悲的音乐。

记者：真有意思。就你的年龄来说，这样的鉴赏观算是早熟了。你刚才说一直对小提琴不太感兴趣，那么你会改行吗？

董昆：我想也许不会了。（最多以后改学作曲，可我爸爸说太早就学作曲不好）。我可能就拉琴了。

记者：是不是舍不得？因为下了那么多功夫，吃了那么多苦？

董昆：我也说不上，也可能是的。学琴的确太苦了。

记者：你几岁开始学琴的？

董昆：五岁。……

记者：从那时起你就很少玩了吧？

董昆：是这样，……

记者：看来你不太愿意谈有关学琴的往事。我原先想问这样一个问题，现在提出来也许不太合适。练琴总是会觉得枯燥的，每当这时你怎么对付呢，会不会想把琴砸了？

董昆：这个我恐怕讲不出。……练琴当然很苦，特别是小时候，那时有大人管着。现在我觉得好多了。别人说我练琴多，其实并不多。一天有时有三小时就不错了。可是每次练的时候，我一定要注意力集中。有时候情绪不对，集中不了，就干脆不练。练得进的时候，就多练些。

记者：如果你现在没有取得这样突出的成绩，你会对拉琴失去信心么？或者后悔不该学琴？

董昆：我想现在还不会，再大一点，就不知道了。

记者：喔，是的。你真是幸运的，出成绩很早。不过，少年成名，也许会在某些方面改变你的生活，对这你感到不习惯吗？

董昆：是的，弄不好别人会说我骄傲。不过我平时很注意，大家都认为我挺谦虚的。

记者：那你心里是认为谦虚点好呢，还是骄傲点好？我是指对事业的发展来说。

董昆：我觉得都需要。可是我愿意象马友友那样，总是和谒地

微笑，大家都很接受。不过要是别人对自己的艺术骄傲，我也觉得没什么不好。

记者：那你会不会嫉妒别人呢？

董昆：拉琴上面，我心里是在和别的同学比着的，不过现在在没有什么可嫉妒的了。其他的我不会嫉妒。

记者：噢，是单方面的。记得你还在附小的时候，有次我对你说，钢琴家当中有一位超乎男性的女杰，阿根廷的阿格里奇，小提琴家当中还没有这样成就的女性呢，虽说也有郑京和，但她还没达到阿格里奇在钢琴领域那样的辉煌，要靠你去争取了。你当时点点头。现在你怎么看呢？

董昆：……我现在好象没小时候那么自信了。（笑）

记者：小提琴家当中你崇拜哪个，或哪几个？

董昆：喔，我可没比过，我觉得都很好。

记者：那么，对国内年轻的同行们，你有什么评价呢？

董昆：说真的，我还没好好听过呢。过去在附小，没机会。现在不少人已经都出国留学去了。……不过，我很喜欢金力，他的音乐非常动人，还有张乐的声音我也很喜欢。喔，你听过我拉琴，你觉得我的声音怎么样？

记者：我这样想，对小提琴家来说，声音很难有统一的衡量标准。声音应该是提琴家个性的一部分。我们这里的学生似乎更追求一种所谓“纯净、明亮”的声音，其实，每个人的声音都是不一样的。

董昆：那么，你对我拉琴有什么看法呢？

记者：直说吧，听了北京小提琴比赛，我并不认为你就是最好的。至于名次是另外一回事。但你在台上有着良好的状态。你第一次参赛就有这样的表现，是很不容易的。

董昆：是的，我一直认为那次比赛的选手当中，我是第一。最后的结果我和我的老师赵基阳也没料到。可是我的确对我的临场发挥很满意。选拔赛的时候，我发挥很差。后来赵老师花了很

多功夫，又加上去香港演出，所以北京决赛的时候，我准备比较充分了。

记者：说到老师，我想问问你。你觉得自学琴以来，哪几位老师对你影响较大呢？

董昆：……还是赵老师吧。因为我原来学得很不正规。考附小的时候，差点没考上，勉强进来的。是赵老师开始了我的正规训练。

记者：你这两年是不是一直在忙着参加比赛。

董昆：是。

记者：连续夺魁之后，你今后还准备参加比赛吗？

董昆：我参加了两次国际比赛，（北京的和英国的“梅纽因”），我觉得比赛使我学到了很多东西，也确实进步了。可也有人说，一直参加比赛会影响扩大曲目。我现在还没感到参加比赛有什么坏处。如果有一天我感到了，那我就设法少参加比赛，或者干脆不参加了。

记者：如果参加比赛没得奖，你会有压力吗？

董昆：我是看见有的人参加比赛得了奖，结果后来又参赛空手而归，别人就说他退步了。我不知道我到了那时会怎么样。我现在想，别人说什么不去管他，但不知道真到了那时候能不能做到。

记者：再问一个小问题，我总觉得你的气质象个男孩子，你是否有意在模仿男孩的样呢？

董昆：嗯……拉琴的时候是的。

记者：平时呢？

董昆：平时就算了。

记者：你觉得女孩不如男孩吗？

董昆：没有啊。

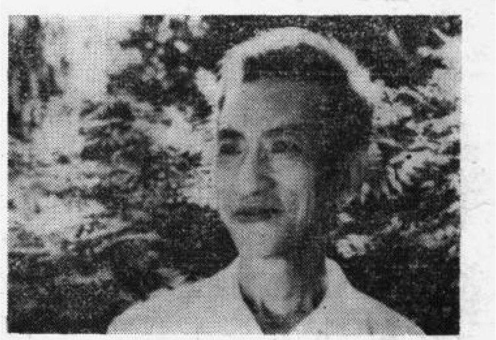
记者：那么你有没有认为别的女孩不如男孩呢？

董昆：嗯……是的。（笑）

传统音乐的流变与我们对它的理解

——与中国艺术研究院音乐研究所黄翔鹏研究员的对话录

编辑部记者



黄翔鹏，中国传统音乐理论家。1927年出生，江苏南京人。早年在南京金陵大学攻读物理，后转学音乐；1951年毕业于中央音乐学院作曲系并留校任教，为早期创设中国古代音乐、民间音乐名作课程的教师之一；1956年任音乐学系中国音乐史讲师；1958年任中国音乐研究所助理研究员，从事中国音乐史与传统音乐研究；1980年任中国艺术研究院音乐研究所中国音乐史研究室主任；1983年被评定为研究员；1985～1988年任中国艺术研究院音乐研究所所长，《中国音乐年鉴》1987卷主编。长期来从事中国传统乐律学研究、并注意音乐考古研究，撰有《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》、《释“楚商”》、《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》、《中国传统音调的数理逻辑关系问题》、《论中国传统音乐的保存和发展》等学术论文数十篇。现为中国艺术研究院音乐研究所研究员、中国音乐家协会常务理事、民族音乐委员会主任、传统音乐学会会长。

1988年2月3日上午，记者前往黄翔鹏先生寓所进行现场采访，受到黄先生的热情接待，黄先生在自己的书房内与记者交谈了2个多小时，记者主要就黄先生在1987年“亚太地区传统音乐研讨会”上的发言以及有关中国传统音乐的问题进行了提问，黄先生一一作答，时而还亲口吟唱有关诗词和音乐以资说明。记录如下（已经采访者审阅）：

记者：黄先生长期专事乐学、律学、唐代乐调和传统音乐的历史研究，并指导研究生的学习研究，请您谈谈这些学科之间的关系和您的工作体会。

黄翔鹏：从总体上讲，中国音乐是一个相当复杂的研究课题，加上现代社会与过去的历史之间存在着不少矛盾，尤其在古今关系和中西关系上的矛盾尤为明显，原因就是现代人对过去的真实情况不可能完全明白，因而在我们的研究中其实到处会碰上没有解决的问题。在上述研究课题中，我就是想以乐学与律学为基本点，并以此去推动其他两方面的研究，因为乐学与律学是中国音乐研究中最基本的问题，翻开一部《二十五史》里面有许多有关这类的问题，说明我们的前人早就对此有所关注了。至于乐学与律学的关系，我以为律学就是乐学的理论基础，也就是古代音乐基本理论的数理逻辑方面的一个背景，过去被人看得过于神秘莫测，其实其中都是些最基本的东西，但真正要解决也不易。因为其中确实存在各种矛盾，相当复杂。我觉得不应把律学问题看得过死，其实它是一个很活的问题，因为它产生自实践又为实践服务，因而就不光是一个理论的问题。古代把律学称为“绝学”，原因是专攻者太少，古人要想攻克律学必须掌握算术、天文、方术等知识，同时古代有些文人又自以为可以包揽一切学术，在此观念支配下，不懂装懂把这一学科越搞越乱，给后人留下了许多问题。从世界文化发展的角度来看，其实中国人最重视律学的研究，但奇怪的是它又成为一门“绝学”，许多书包括《二十五史》对它的误解很多，不少是牵强附会的；同时古代人

又重道轻器，总喜欢把一些技术问题往玄学上拉，在“君子言道不言器”的观念支配下，视技术学者为匠人，从而导致一部律学史几乎没有一个问题是不存在疑问的。律学是基础理论，因此哪怕很微小的一个问题都会牵动全局，涉及无穷的难题，可想而知，在此前提下音乐史的情况就异常复杂，不要说外国人易产生误解，就是中国人对此的认识也相当模糊，因此我认为现在说要继承传统遗产，首先就得化大力气把过去的许多错误给予澄清。

记者：这么说来，由于古今关系的层层变化，许多历史记载本身也未必完全可靠？

黄翔鹏：是这样的，譬如说史书记载最多的是与宫廷有关的雅乐，似乎给人造成一种印象：雅乐才是中国古代音乐的主流。其实中国人自己也明白，与其它乐种相比雅乐是最不起眼的，大部分尚属封建社会达官贵人撑门面的形式，包括他们自己对此也说不出名堂来，甚至到清代的时候雅乐已不成调。但是国外学术界根据汉学家纯从书本上找到的材料，总是以为雅乐很了不得，他们仅仅从古代文献的记载来得出这样的结论，以为保留在日本、南朝鲜、台湾、香港、新加坡的孔庙音乐就是古代雅乐。其实一般都是清朝人搞的“假古董”，日本称其传自中国的所谓“雅乐”叫“唐乐”，有人把“唐乐”解释为“唐代之乐”，其实应是“唐人之乐”（“唐人”即广义的中国人）。

记者：如此看来，对传统的理解不能光着眼于凝固僵死的东西，还要从活的、动态的方面去理解，您在1987年“亚太地区传统音乐研讨会”上的发言是否就这一问题谈了看法？

黄翔鹏：我在发言中是提出了中国传统音乐究竟是什么的问题，我认为中国传统音乐就在我们眼前，但已完全不是原来的面目，因为它随着历史的发展总会有些变化，如同长江从金沙江一直流到吴淞口一样，在不断的流动中不断融汇了其他的水流，也不断改变着自己的流向、流速、河道等等。因此我认为进行音乐史的研究也应从现在返回过去研究，我在1980年第一次音乐史工作座

谈会上提出了“探流溯源”的想法，蓝玉崧同志更对这个问题作了洋洋洒洒富有启发的发言，冯文慈同志近年更是专文提出了逆向研究的问题。现在仅仅是在开始阶段，如近年来朱载堉研究、古谱翻译、“华夏之声”音乐活动等等都是很有意义和价值的。欠缺和不足的是通盘的规律研究不够，历来所谓音乐通史其实只是按朝代的史料堆积，鲁迅把这种“历史研究”称做“断烂朝报”并不言过其实，但是，规律的探寻谈何容易？倒是郭乃安同志近年在给研究生讲课时提出“音乐作为社会历史现象的发展过程”这个思想是能给人启发的。这些年我也沿着这同一思路作了一些探索，曾经为《中国大百科全书》音乐卷写的“乐律学史”条目中初次发表了按音乐型态分期的三大历史阶段之说，由于迟迟不见出刊，到去年在我最近这篇论文中进一步讨论这个问题时倒变成初次发表的研究成果了。我把中国传统音乐分成三种有型态差异的历史阶段：1）乐舞、2）歌舞伎乐、3）戏曲音乐，实际上与社会结构变化发生了关系。在研究中我体会到不要把宏观方法与微观方法对立起来，而应在认识上给予同等的重视，努力使其结合起来，两者不可偏废。同时我也体会到，只有把规律性的东西找到以后才可能较清楚地去理解历史发展的必然性，历史现象的消长、增减均受社会规律的制约，譬如音乐艺术的恩主和保护人的变化、表演的变化、音乐家地位的变化、听众阶层的变化等都是互相制约的，而以往的研究常常忽视了这些关系，因此在根本上还没有超过《二十五史》已述的范围，即使有也仅仅是一个一个朝代的堆积或停留在朝代更换的表象上，还没从本质上把握到音乐史发展的内部规律。

记者：由此可见，对音乐史的研究不能光从音乐到音乐，还要结合其他因素，对此是否从文化的角度去观察更有效些？

黄翔鹏：是这样的。从文化的角度看，传统音乐并非是个冻结了的时间性概念，尽管近现代中国社会生活已发生了巨大的变化，但我仍认为现存的民间音乐也就是传统音乐，因此我们也有

必要对过去、对传统音乐的界定和分类作一反思。习惯上把传统音乐分为民歌、戏曲、说唱、民族器乐、歌舞五大类，而这只是以割裂开的形式特征为据而作出的区别，没有在根本上触及关键，因此在实践中（如收集、整理、集成等）难免会发生矛盾，譬如福建南音、西安鼓乐、五台山八大套等等依上分类都可毗邻或被容纳，因而暴露出这些分类缺乏科学性。我现在从文化的角度着眼，根据音乐的传承关系为原则并以此为目的，对传统音乐的具体情况进行了新的分类（其中某些思路是受启于杨荫浏先生的见解）：1）民俗型的传统音乐，这种音乐不是经过正规严格的班社传授获得的，而是在生活中自然而然习得的，因此一旦生活方式有所改变就会失传，尽管有些在舞台上再现出来，但已不是原来意义的音乐了，两者属不同种的文化；2）乐种—雅集型的传统音乐，以“自娱”为主，有意识地由专人传授，有严格的师承关系，有大致上确定的民间乐谱，有一定的乐器组合，有一定的传统曲目，有三代以上成熟的艺人掌握；3）剧场型音乐，以“娱人”为主，尤其是鸦片战争以后改变了性质，主人与场所都变了，一切受经济的制约，具有商业的性质，这样势必导致传承的整体离散和部分中断；4）音乐会型的传统音乐，把传统音乐在音乐会上进行再现，在这部分中传统音乐的离异现象最严重，尤其是在传授过程中有些教师没有把来源原本地教给学生，而是把经过改造后的东西传授给学生，长此以往最终会导致传统音乐的彻底失传，因此从某种角度上讲，我觉得开此风之先的刘天华先生真是又功臣又罪人。为此，我也对某些“熊瞎子掰棒子”的做法深感忧虑，关键问题是有些人私心作怪，想做开宗立派的祖师爷，我真不明白为何在这个问题上不把中国传统文化放在首位，把个人创造置于其次呢？我们切不要以“洋封建”去抹杀土封建中的优点呀！

记者：既然在古今关系上我们应重视传承方式必须符合文化发展的规律，那么黄先生对中西关系又如何看待呢？

黄翔鹏：中西关系同样也是很复杂的问题，两者之间存在很多差异，在相互比较、参照时不能以各自的特点去对待、判断、评价对方。对西方音乐更要全面地去理解，不能一知半解地拿来，譬如西方音乐基本理论仅仅是一时（大小调体系时期）、一地（欧洲地区）、一个方面（专业音乐创作）的理论总结，而现代中国人往往一开始学音乐就接触西方音乐基本理论，因此如果用这种观念去理解中国音乐就难免会产生自责的心态，其实这是不正确的。就拿语言来说，中国人说外国话说不好的主要问题是重音位置不对，从而导致字形的变异，而外国人说中国话说不好的原因则在声腔的趋向不对，从而导致字意的变异。在音乐上也是如此，中西的音乐形式规律有许多差异，如中国音乐的煞声按欧洲抑扬格、扬抑格的观点倒是停在煞不住的弱拍上。因此对中西的结合不能简单地作无机的混合，而应该是有机的"化合"。

记者：历史是人记载的，必然会含有主观的见解，那么您认为在历史研究中有无必要介入研究者本身的想象？

黄翔鹏：想象力在科学研究中可能是一种起"催化"作用的"触媒"，但它不应也不能参与真实的化学成分的增减改变，凭借"想象"来人为地任意"编写历史"是可耻的，但是完全没有想象力的科学研究者恐怕也是可怜的。因为，想要参透、揭露历史帷幕背后的真实，即使材料齐备也不能由材料本身主动地向你提供现成结论，这时，灵性、领悟能力会起很大作用。当然这种想象力也好，悟性也好，决不是天上掉下来的幸运之物，其实它是积累起来的无数次困惑、无数次猜测或疑问、经历着艰苦探索之后的产物，有时必须要等待新的方法和地下文物的出现，或某一相邻学科的贡献和专题研究的成果，学术问题往往要靠几代人的努力才能完成，一时的小聪明常常是靠不住的。

记者：那您对目前的音乐史研究作何评价？

黄翔鹏：我曾经不止一次地拒绝接受中国古代音乐史通史的写作任务，也拒绝从事于这一课题的学术组织工作。我以为现在

是需要扎扎实实为之做些基础准备工作的时候，而远远不是开镰收割的时候，文化工作要讲一个“韧”字，一口气吹不出来。文献的整理、考古研究、古谱解读问题、乐律学史和乐器史的探索、中国音乐文化和亚洲各国乃至中西关系间的比较研究和其间的交流关系史的研究，都还要依赖多学科间的合作。现在相邻学科的研究、史学本身的研究都还不够，有些课题老是处于猜想的状态，显然是不行的，当然有的课题已有别的学科来参与那是很好的。

记者：谢谢黄先生！祝您的研究取得更大的成果。

黄翔鹏：谢谢！

1988．4．19整理

改革是中国交响乐发展的重要支柱

——与上海交响乐团音乐总监、首席指挥陈燮阳先生的对话录

编辑部记者

陈燮阳，1939 年生于江苏省武进县。1953年进入上海音乐学院附中，先学钢琴，后学作曲；1960年入本科指挥系，师从黄晓同教授；1965毕业，任上海芭蕾舞团管弦乐队常任指挥；1981年应“美中艺术交流中心”的邀请赴美考察、学习、演出。现任上海交响乐团音乐总监、首席指挥及中国中央乐团常任指挥、中国音乐家协会理事、上海交响乐爱好者协会会长、上海发展交响乐事业基金会董事长等职。近年来，多次带团出访，并多次应邀与国外交响乐团合作演出。在《上海文化年鉴》、《中国百科年鉴》等19家新闻出版单位联合发起的评选活动中被选为“1986年上海文化新闻人物”，1986年被列为《人民音乐》发布的“中国音乐活动十大新闻”之一，1987年被选入英国剑桥国际传记中心1987年版《世界音乐界名人录》。

1988年3月14日晚，记者获悉陈燮阳先生赴京指挥中央乐团音乐会的消息，便前往陈先生的住处向他进行了现场即席采访，在陈先生下榻的房间客厅里，我们交谈了40分钟。记录如下（采访者本人已审阅）：

记者：上海交响乐团近年来出现了前所未有的繁荣局面，您认为之所以有此状态的主要原因是什么？是体制改革的结果还是乐团长期坚持不懈刻意求新所得？

陈燮阳：这两个方面的原因都有，而且是互相联系的，但从总的方面来看，前者尤为突出。上海交响乐团以前在各位前任领导和全体团员的努力下已打下了良好的基础，积累了向前发展的条件，但囿于某些条件所限、尤其是某些历史原因，使得这种发展没有伸向更为深远、高层的方面。近3年来，我国整个面貌的大改变，为我们乐团进行开拓性的发展创造了良好的条件，我认为我们乐团之所以能有今天的局面，主要是依靠了四根支柱：1）始终以提高艺术质量为根本目的，我们紧紧围绕演出这个中心来实现这个目的，同时也以此来争取听众；2）注重对交响乐基本听众群的组织、培养和提高，我们的一个有效措施就是成立交响乐爱好者协会；3）动员社会力量，从经济上支持交响乐的发展，如成立交响乐发展基金会；4）依靠和主动争取各级领导对交响乐事业的支持和帮助，让他们意识到交响乐是代表一个国家和一个城市文化的标志。

记者：确实这几年上海交响乐团在进行社会普及工作方面是卓有成效的，尤其是交响乐爱好者协会的存在，可以对交响乐的发展产生很大的影响。

陈燮阳：是的，他们的作用非同小可。刚开始时人数不多，但他们就象滚雪球一样越来越大，现在这个协会的正式成员已近千人，除外，在各大企业和大专院校还有各级分会。这几年来，他们的音乐修养都有不同程度的提高，当然要真正提高还得进行一些音乐专业知识方面的教育训练，目前已请了一些专家、学者

来开讲座，以后还希望更系统化一些。从某种角度上说，听众是不可少的，因为没有相应的听众群，再好的音乐演出都会失去意义。

记者：贵团与国外已有广泛的艺术交流，包括人员的进出，您作为音乐总监，有否计划长期聘请外籍人员（包括指挥和团员）？

陈燮阳：从我本人来说，有此愿望，包括我们团也曾有此计划，但实际上困难不少，主要有两个方面：1）别人来此长期工作会涉及一系列的具体生活问题，包括生活习惯、工作条件、工资待遇、住宿甚至恋爱婚姻等等，而这些问题不是我一个人或乐团所能解决的，许多必须在各级行政部门的帮助下才可能解决，因此从这方面说目前条件还不成熟，现在的问题不是我们或他们是否有此愿望的问题，而是存在着是否可行的问题，对此，只有寄望于国家体制的进一步改革，但可以肯定，以后一旦条件成熟，我想就能实现这个愿望；2）在观念上有些障碍，有些人从历史上中国的交响乐团受洋人指挥、控制的事实出发，认为中国的乐团应该只是中国人，由此方能显出我们自己的水平，我对这种观点持保留态度，过去之所以会出现那样的状况，主要是当时国家命运也掌握在洋人手中，如今国家性质已发生根本变化，一切主权为我所有，就应该消除这种忧虑，更何况交响乐本身是世界文化的一个组成部分，在国际间交流日益增多的今天，恐怕在任何一个主权国家的交响乐团中保持清一色的本国人的现象已很少，我认为如果这样的话反而会阻碍和削弱交响乐本身的发展，对此，我是没有顾虑的，总之只要条件具备，这种方式对交响乐本身的发展是绝对有益的。

记者：对此，我很欣赏您的气魄和远见。另外，我注意到贵团多年来在演奏曲目的选择上基本限于西方古典传统音乐，较少选择现代作品，您是如何对待这个问题的？

陈燮阳：这不光是我们团如此，从国外情况看基本上也是这

样，包括听众基本上也习惯于对古典传统音乐的欣赏，现代作品确实面临听众少的局面，这中间当然也有音乐创作本身的问题。我的想法是目前只能以古典传统音乐为主，少量搭配一些现代派作品，逐步介绍给听众，以后如何也只有看各方面的条件（包括创作、演奏、欣赏等）再说。

记者：交响乐标志着国家级的音乐水平，一个好的乐团除了培养出一批高级演奏员外，往往也能造就出一代新的作曲家，近年来您和乐团在支持新人新作方面做了不少有益的工作，这方面的工作以后是否会持续下去？

陈燮阳：这是肯定的。支持新人新作是我们乐团的既定方针和不应推辞的义务，但指挥的趣味也很重要，有的指挥不喜欢就难以实现。从我个人来说，我觉得首先要支持青年作曲家的探索创作精神，尽管他们在摸索过程中难免会有模仿，也不可能一下子成熟起来，但基本的大方向是应该肯定的，作为演出单位更应给予大力支持。当然这类作品今后在我们演出中的比例不会一下子很高，现在存在的问题是，这些作品在技术方面有些过剩，以至造成不少演奏上的问题。其实技术问题还不是音乐最实质性的问题，有些作品的猎奇性过分反而会削弱音乐本身使人动情的因素，而我认为也没有必要去人为地制造一些演奏上的困难。但话说回来，他们能走到这一步已很不容易，作曲是太难了，没有足够的实力和条件要想超越传统是不太容易的，因此我也想通过我们乐团给他们一些帮助。

记者：听说陈先生最近又被编入伦敦欧洲出版公司出版的1988～1989“国际名人录”，我代表《中国音乐年鉴》向您表示祝贺！

陈燮阳：谢谢！希望你们经常为我们提供各种信息。

记者：也谢谢您对我们工作的支持！

1988.3.15整理

“不是我不知道”

——青年歌手刘欢采访录

特约记者　石　晗

刘欢，1963年3月生于天津。1981年考入北京国际关系学院，法语专业；1985年毕业留校，现在该校教授“西方音乐史”；1985年曾参加“高校法语歌曲比赛”，获奖。从此，作为流行歌手崭露头角，他演唱的电视剧《便衣警察》、《雪城》插曲广泛流传，受到好评。

1988年4月12日晚，我们前往北京国际关系学院对刘欢进行了现场采访，在刘欢的宿舍内，我们交谈到深夜，记录如下（未经采访者审阅）：

记者：作为一名非职业的青年流行歌手，刘欢，你在群众中名气可是不小，有人说现在似乎是“刘欢热”，我看这也许从1987年你为电视剧《便衣警察》、《雪城》录制了其中的插曲以后就开始了吧！

刘欢：大家喜欢我的演唱，我很高兴。至于说到什么“刘欢热”，我并不以为然，因为我很清楚自己是怎么走过来的，说实话，我开始演唱时对这些想得很少，可以说只是从兴趣出发。我喜欢听西方好的流行音乐，没事就自己唱唱，后来感到只是唱别人唱过的歌和别人写的歌不太满足，觉得应有自己的东西，于是就

自己写些歌来唱。我时常想，每个人的感受和理解应该是独特的，这如果在歌唱中能够得到体现，那就很理想了。说到电视剧《便衣警察》和《雪城》的这两首插曲，如果大家听了很喜欢的话，我觉得除了词、曲作者的作用以外，还有一点就是我自己在演唱时努力想体现我的演唱风格和对歌曲的理解。

记者： 从你个人角度讲，这两首歌曲你更喜欢哪一首？

刘欢： 《雪城》中的那一首《我心中的太阳》。

记者： 为什么？你是如何处理的？能否进一步谈谈？

刘欢： 刚一看到这首歌，我感到很兴奋，有一种冲动，不但旋律动人，而且比较深沉，感到里面有东西，不俗，是一首少有的好歌。我在演唱时，比较注意从歌曲的内在含义入手，抓住最本质的感情，同时糅进我个人演唱上的风格特征。

记者： 是那种辐度较大的颤音吗？

刘欢： 是的。

记者： 你刚才提到好的歌曲不多，但现在演唱流行歌曲的歌手又非常多，加上听众的欣赏趣味又很苛刻，在这种情况下，你的演唱能够得到大家的承认，受到普遍的欢迎，确实很不容易。

刘欢： 其实我也只是刚刚开始，但如果稍加注意的话，可以发现这两年我国的流行歌曲无论在创作还是演唱上都有了明显的改观，出现了一些好的歌曲，譬如《一无所有》、《信天游》、《我心中的太阳》等等。这些歌曲最大的特点，是创作者和演唱者都在努力追求一种表现自己的思想感情、表达自己对社会、人生思考的最好途径，它已不再是去单纯地模仿外来的一些东西，而是在吸收、融汇的基础上创造出真正自己的东西。现在我和其他一些歌手，都明显感到要写出、唱出一首能得到大家承认、能够流行的歌曲已不是一件简单的事，这里的原因一方面是大量的流行歌曲确实不尽如人意，不能满足听众的需求，这一点我作为一个歌手体会更加直接，如果现在你上台随随便便地唱一首歌，听众很可能会把你轰下去；另一方面自己也感到不满足，说这是一种责

任感也好、一种使命感也好，总之，不论是我唱的还是我写的歌，都应该体现我的思考和感情。

记者：那你觉得在进行艺术创造（包括写歌与唱歌）时，你是如何来把握自己的？或者说你主要是以什么特点来突出自己的？

刘欢：说来很简单，我主要追求的是两个方面，它可用四个字来概括，那就是“自然”和“真情”，前者强调的是在演唱时不做作，以自然为本，无论是从音乐曲调的走向，还是从语言行腔，或是呼吸，高潮的铺垫与出现等方面，我都力图做到接近其本来的面目；而后者，则是表示我的一种审美理想，我觉得艺术最突出的是要以情动人，如果自己的感情不真，那么再好的歌也不可能达到最好的效果；同时我也把“真情”作为我选择演唱和创作的一个内心依据，我一般不唱我自己也不为之动情的歌，我想，要是一首歌不足以打动我自己的话，那么也不可能通过我的传达去打动听众的心。

记者：我们也注意到，现在不少歌手之所以逐渐形成各自的独特风格，也是与他们有更高的审美追求分不开的。

刘欢：确实如此，这一点在听众对流行歌曲的要求上也可反映出来。我在全国各地演出时，明显感到现在听众的要求正在逐步提高，他们已不满足于一般的娱乐，而是希求从中得到更多的精神启示，他们也不再停留在某种单纯的猎奇和新鲜感上，而是需要达到一种与生活更为贴切的情感交流，譬如我最近创作、演唱的一首歌《磨剪子抢菜刀》，以平凡普通的生活现象来触发人们对生命的呼唤，就收到了很好的效果。因此我以为不必对听众的要求过分苛刻而感到为难，应该主动去接受他们的要求，因为真正成功的艺术创造正需要创作、演唱和听众的共同参与才能实现。

记者：对此我们也抱有同感，压力往往会成为动力，相反动力也可以转化成压力，任何事物、人物总是处在极度的矛盾之中，在这几年的艺术实践中，你是否也常常会在兴奋之余产生一些莫名的困惑与烦恼，或者反过来，在焦虑与苦闷之中形成一种冷静的态度呢？

刘欢： 确实常有这种情况，面对这种矛盾，我对我自己的要求是努力学习，敢于实践，不断去超越自己。我对我自己是个非职业的歌手并不感到遗憾，相反我是通过我在其他方面的文化知识去支撑我的艺术创作，譬如我的专业是学法语的，我觉得这对我演唱时的语言发声是绝对有益的，同时我现在又在学校里开设"西方音乐史"课，这对我更好地去把握音乐的风格也是不无坏处的。总之，我感到一个人不管受何种文化熏陶或者限制，只要时时感到自己的真实存在，就会很自觉地发扬光大已有的文化积累，同时也必然会去挣脱已有文化对自己的限制，从而去超越自己。人从根本上说有共同的地方，既然活着总要吃饭穿衣，如果每个人都能清醒地意识到这一点，那么他无论遭遇何种处境，都会处之坦然，觉得踏实平静。有人猜测我会改变目前的状况去当一名职业歌手，其实我并不想当一名职业歌手，更不想成天奔忙于赶场演出或无限止地录音甚至陷入到金钱堆里去，我只是希望保持现状，仍旧从事现在的工作，同时有多一些的时间来提供我学习和创作，这样也许对我的艺术创作更为有利，我很明白自己的处境，"不是我不知道"。

记者： 听你这么说，使我们想起古希腊一则神话中的英雄安泰俄斯，说他只有在自己的身体始终不离母亲大地的前提下才能从中不断吸取新的力量、以保持所向无敌，不然，一旦离开了母亲大地则将一败涂地。

刘欢： 是呀！我也深深体会到，一个艺术家一旦离开了生活的土地就会一事无成，因为生命的根基失落了，他的生命也就停止了。为此，我希望在今后几年内尽可能地去各地采风，从不同的民情风俗中去采集我所需要的东西，同时也要尽可能多地去熟悉掌握中国的民族民间音乐，为自己的创作、演唱形成更为独立的风格而作各方面的准备。

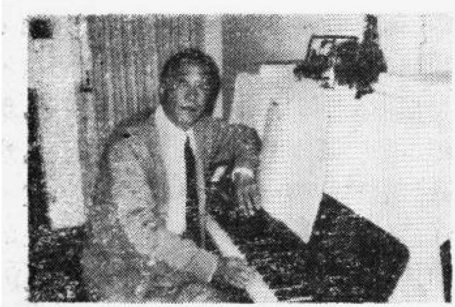
记者： 谢谢你对我们工作的支持！祝你不断在自己的艺术实践中取得新的成就！让我们以"生命不离生活大地"共勉！

1988·5·5整理

正视现实 克服困难，争取新的跃进

——上海音乐学院院长桑桐教授采访录

特约记者 **黄 荟**



桑桐，(1923—)，作曲家、音乐教育家，上海市松江县人。原名朱镜清。1941年入国立上海音乐专科学校作曲系学习，师从德籍教授弗朗克尔、许洛士等。学生时期即创作有歌曲《林花谢了春红》、小提琴曲《夜景》、钢琴曲《在那遥远的地方》等，后两首系我国最早应用无调性手法的作品。1948年秋赴苏北解放区参加革命，1949年参加中国共产党。1949年秋起在上海音乐学院任教至今。曾任和声教研组主任、作曲指挥系副主任等职，现任上海音乐学院院长、作曲和作曲技术理论教授。创作有歌曲、器乐曲、合唱、管弦乐等作品一百数十首，其中有男低音歌曲《天下黄河十八湾》、大提琴曲《幻想曲》、钢琴曲《随想曲》、《内蒙古民歌主题钢琴小曲七首》等。后一首作品曾获第六届世界青年节创作奖。他长期从事作曲理论与和声学的教学和研究工作，著有《和声学专题六讲》、《和声的理论与应用》、《五声纵合性和声结构的探讨》等专著、论文和教材数十

篇。在长期教学中培养了不少优秀的作曲、理论人才。现为中国音乐家协会常务理事。

采访时间：1988年4月13日晚8时

采访地点：上海桑宅内客厅

（已经采访者审阅）

记者：上海音乐学院已经度过60个春秋了，现在她在国内外都具有一定的影响。您作为现任院长，是否满足现在的状况？还有什么进一步的打算？工作当中压力大吗？

桑桐：我上任的时候，学院已经有了雄厚的基础。但是就学院现状来说，那还大大不能令人满意。因为存在的问题不少，并且是多方面的。第一，学生现在专业学习的劲头不够足，特别是表演专业的同学。这势必要影响成才的数量和质量。有相当数量的学生希望出国深造，並且已出去了不少。另外，招生也是问题，现在好的生源难得，教师们也都在愁生源问题。第二，是师资问题，这在当前是特别突出的，过去我们学院的师资力量是很雄厚的。但现在，许多有经验的老教师有的已经故世或陆续退休，中年教师也将步入老年队伍，而年青的后备力量不少外流，使得教师队伍脱节，后继乏人。第三，是我们的设备和乐器都比较落后，如果我们想成为国际上先进的音乐学府，这样的设备和器材条件是不能与之相称的。另外，我们的教学、生活等各方面也受到社会上客观环境的影响，不能集中精力抓教学。由于这些实际问题的存在，我们面临着相当困难的状况，这是不容乐观的。因此，现在进行一些必要的改革是当务之急，这也可以算作进一步的打算吧。我看较为重要的有这几项：

（1）教学改革，例如进一步完善学分制，这是教学体制的改革。另外，在课程设置，教学内容和教学方法方面，也需要加以调整和改革。当然，这也许不是短时间内能解决的。

（2）学院的体制、机构也要作些改革。

（3）进一步实现党政分工，加强行政管理。

（4）花点精力，增加经济创收，以便改善我们的条件，添置些乐器和设备。

至于说压力，上面提到的不少困难，对我们院领导人来说就是各种压力。全院的教师、同学以及职工们的各方面要求，也是压力。当然有的也不是我们一个院校才有，是带有普遍性的，（例如七届人大许多代表提出的教育经费问题、知识分子政策问题，这显然是全国性的），但对一个基层领导来说，也会造成工作中的压力。阻力也是不小的，学校的自主权受到各种限制。另外，要解决吃大锅饭的问题，也会有阻力。然而我感觉最严重的还是师资问题。生源有困难，我们可以将招生标准稍加降低，因为愿意报考我们学院的青年还是很多的，我们还可以通过广泛开展青少年音乐教育来解决生源问题。但师资的培养就没这么简单了。现在，有的系专业教师还剩下不到十名，要多招生也困难。

记者：与国内同类院校以及国外名牌音乐学院相比，上海音乐学院的优势是什么？差距又何在呢？

桑桐：和国内的院校比起来，我们的优势在于办学历史较长，因而音乐教育的传统比较深厚。师资条件在全国来说，还是较强的，尽管现在有所削弱，但在总体上还略有优势。差距主要是条件，校舍与设备等都不理想。有些学科和专业，其他院校也比我们强些。如果跟国外比，我们这种“小学—中学—大学”一条龙的专业音乐教育体系，在西方国家是没有的。因此我们学生的专业水平，应该算是上乘的。但我感觉与西方音乐院校中的佼佼者比起来，我们有两个最明显的差距，一是我们的音乐修养以及艺术素质不如人家，这也涉及整个国家的音乐文化水平问题。我国发展西洋音乐的历史还不长，音乐教育还不普及，音乐生活还不够丰富，这限制了我们的眼界。另一个就是我们不如人家全面，发展不够平衡。以我们的管弦系为例，独奏上出了些尖子，有相当水平，可是重奏、合奏尚未引起足够的重视。声乐系也有这个问题，声音条件好，技巧也过得去，但音乐表现不足，特别是语言

能力比较差，包括一些在国际比赛获奖的尖子也是这样。这种不平衡还表现在学习的广度方面，有人生动地比喻我们培养学生像制作“盆景”。精雕细作不算坏事，但是学生的独立发展和创造能力就缺少培养。这种不全面也表现在我们学生所接触的曲目不够广泛，精而不广，也是一种局限。

记者：那么，您的学院是如何与国外音乐家进行交流的呢？

桑桐：这种交流一直在进行。但是存在一些问题，一是外国专家来讲学往往时间很短，这就不可能有深入的交流；二是有些专家不熟悉这里的情况，讲课内容太浅，以后应该力求请一些真正高水平的音乐家来，提高交流的质量。另外要多请一些国内师资力量较为薄弱的专业的音乐家来讲学。至于出访交流，这在很大程度上受到经济条件的限制。当然，我们也按照国家教委和文化部的计划，公费派送教师出国考察、进修，这既能深入地学习别人的长处，又可以提高师资的水平。

记者：除了国际交流之外，您有没有与国内院校进行校际交流的计划或者打算呢？

桑桐：我们曾和中央音乐学院制订过相互交流的计划，包括互派师资以及交流讲学，但在执行上还存在着不少具体困难。至于和其他音乐院校交流，我想也是很必要的。刚才你问起我们学院与国内院校的差距，其实，有不少学院还是颇具特色的，别人的特点也可看作是我们的差距，除中央音乐学院外，象武汉音乐学院的作曲理论方面和四川音乐学院的创作方面，都很引人注意，值得学习。我们之间的交流目前还很不广泛。除音乐院校之外，我们目前正在和上海交通大学合作搞电子计算机作曲的科研项目。

记者：刚才您提到上音不少学生在国际比赛中获奖，这的确是很引人注意的，但也有人对此有不同看法，认为片面追求得奖率会给艺术院校的教学带来不利因素。对此您是怎么看呢？

桑桐：近年来，我院不少师生在国际国内音乐比赛中获奖，这是好事。对学院的教学和艺术实践都有促进作用。不断有人才冒

尖，也是体现我们教学成绩的一个方面。当然，这也带来一些副作用，主要就是容易将参加国际比赛作为主要的奋斗目标，其他方面就被忽视或削弱了，包括正常的教学也受了影响。例如钢琴专业、管弦专业的同学希望通过参加比赛取得成功，因而忽视重奏、合奏的训练，正确解决参赛与正常教学的相互关系，是教学改革中一个值得注意的问题。有的教师为让学生将来能参赛，就挑好的学生，基础较差的学生就不受重视了，这个副作用现在已经很明显了。当然，这和我们的奖励制度也有关系。因此，如何解决这个矛盾呢？我想，促进好事而避免消极作用，也是一项值得研究的管理艺术吧。

记者：上海音乐学院目前各系科的发展还存在一些不平衡的现象，有的已相对完备了，有的尚急需扶持。在您的任期之内，您有什么改变这种状况的打算？

桑桐：我们的学科之间、系科之间都有发展不平衡的问题，我们也作了些努力，试图改变这种现状。如管弦系加强重奏、合奏的训练，钢琴系安排伴奏课和室内乐，声乐系增加歌剧表演的实践，民乐系鼓励学生创作，这已收到一些效果，我想会逐步改变这种不平衡的状况的。我们有的专业还相当薄弱，例如音乐学系，在我们学院里是历史较短的专业，只有7年时间，音乐史学方面专史研究就很缺乏，音乐美学专业还刚刚开始，师资不足；我们现们还有设立音乐教育专业的设想，也是面临着师资的问题。我现在年龄也偏大了，不再会有很长的任期，肯定有不少项目的建设和完善的工作要留给后任去解决了。

记者：在您担任院长之前，您长期从事和声教学和研究工作，并且在这领域里取得了相当高的成就。同时您也是位作曲家。现在，繁重的院务一定使您减少了科研和创作的时间，对此您怎样看待？

桑桐：当院长，这对个人的专业和业务来说无疑是很大的损失。本来，我认为担任学院行政工作，这本身也是为了发展国家的音乐教育事业，因此是愿意为此尽力的。可是现在越来越感

到，处理日常事务过多，再加上许多其他问题，真正用来解决音乐教育这一宏观工作的时间反而很不够，因而有浪费时间之感。我想等退下来之后，继续从事专业研究。丁善德教授不担任院领导工作后，近几年来写了不少作品，这对我也是个启示。

记者：那么，您担任院领导工作几年来，您最大的感慨是什么？最大的苦恼又是什么？

桑桐：最大的感慨是：责任重大，成效甚微。虽然花了许多精力和时间，但收效不很明显，学院这几年的发展，不似理想中那样快、那样尽如人意。上任之始我确有不少想法，学校改革的目标和学分制就是我先建议的，我们也算是全国较早实行学分制的学院。可是现在来回顾当时的既定目标，进展不大，这也就是最大的苦恼了。原因当然很多，其中之一就是阻力较多，难以得心应手。

记者：还有一个问题，上海音乐学院很早就形成了"大—中—小""一条龙"的教学体制。可是就现在的发展状况来看，不少人说"大学不如附中，附中不如附小。"的确，附中、附小出的人才较大学为多。还有的学生感觉自己的专业在附中一直发展顺利，进了大学后，水平反而滞步不前，甚至有所下降，是否有这种现象？这是什么原因呢？是否大学本科的教学存在的问题较多？您对此有何思考，对解决这个问题又有什么设想？

桑桐：这个问题并不是很简单的，有些提法也不确切。在表演专业方面，附中、附小阶段，学生年纪小，在专业上能迅速进步是很自然的，有些专业就需要从小培养。这个阶段主要是技术和技能上的发展时期，有这样的专业学习条件作保证，学生一般都进步比较快，能力强的、学习勤奋的甚至会提早成熟，很快冒尖。进了大学后学习上出现新的问题，我看有几方面的原因，一种情况是学生自己这方面的，分心的事情多了，学习上的勤奋程度不如附小、附中时期了，一些本科生，学习上不努力，现在比较突出；就教的方面来说，本科的专业教学，应该注重于在附中已经达到的水平的基础上，如何提高学生的理解、修养以及独立创造的能力，而大

学的师资条件和教学内容，在这方面尚有所欠缺；除了专业教学之外，还应有些质量较高的理论课程与之相配合，提高学生的理论修养。现在大学开设的理论课不算少，可是教学内容在深度和广度上都不够，选修课也不够丰富，专业性不太强。这几年钢琴系专门开设了《钢琴艺术史》课，学生反映不错，可是这类课现在还太少，还需要不断开设新课程。

记者：请问您对自己学院1987年的工作，哪一件最为满意呢？为什么？

桑桐：1987年我们学院里有几件较引人注意的大活动，大家一定对11月份内的两次记忆很深。上海音乐出版社与我们联合举办的《"中西杯"中国风格钢琴作品与演奏的国际比赛》引起海内外瞩目；另外，校庆60周年活动也是隆重热烈而丰富多彩的。这两件事都很令人兴奋。但如果说最满意的，我倒认为是上半年的"莫扎特系列音乐会"，首先因为这件工作是开创造性的，举办这样大规模的专题系列音乐会，这在我们学院还是首次，可以说是我院的"莫扎特音乐节"。这次艺术实践活动的广泛性是空前的，每个系和附中都参加了，特别是《安魂曲》的排练上演，是非常不易的，最后还是圆满完成了。这次系列音乐会不仅是演出，而且还配合以宣传和介绍，社会影响很强烈。当然，这里我要强调，学校的教学工作大致可分两类：一种是经常性的工作，即每周进行的正常教学，一个学院有良好的教学秩序，这是最基本的，是培养人才的保证；还有一种是专题性的活动，通过这种活动可以促进教学、科研和艺术实践，如果只有单纯的日常教学，就会单调，没有活力，莫扎特音乐会就是这种专题性活动的成功例子。

记者：最后请您谈谈对《中国音乐年鉴》的看法和希望。

桑桐：我认为这在国内来说是一件新的、创造性的工作，无疑对于交流信息、了解全国一年内的音乐活动，都很必要。如果能坚持出下去，我想一定会有很高的资料价值和学术价值，这里，我也对《中国音乐年鉴》编辑部对我的采访表达我的谢意。

文选·文摘

我所了解的马思聪

李　凌

1978年5月20日早上，思琚在电话里说：慕理（马思聪夫人）来了急电告诉他们一个不幸的消息，说思聪因心脏病开刀，不幸逝世。

原来我在二月中，听说马思聪患了肺炎后，住了一个多星期的医院，我对他的身体有些忧虑。打算在十月间和金帆到美国去看看他。手续正在办理中。不幸，如今连这点愿望也给失去了。

一

思聪的经历是异常曲折的。少年时代，在法国学习小提琴，自由主义思想对他是有影响的。十五岁在巴黎音乐院获奖，被誉东为方的音乐神童。回国后，曾在广州市和陈洪、章彦等办了一所音乐学校，没有多久，就转到南京中央大学音乐系任教。他感到当时的国民党政府和音乐界有许多做法不合他的理想，不愿担任官职，基本上是洁身自爱，教书外就是搞搞个人独奏会。

抗日战争开始，他回到广东在中山大学任教。

1939年底，转到重庆，协助中苏友协创办了我国第一个交响乐团——中华交响乐团。我认识他时，他正在那里张罗人才。

我们两人都是广东人，一见面就很合契。他知道我刚从延安

鲁迅艺术学院音乐系出来，要在重庆创办《新音乐月刊》，非常高兴。我的确没想到，他对当时中共的抗日救国主张那么重视，对新音乐运动那么关心。

他对冼星海非常怀念，问了许多关于星海的近况，并说到星海在巴黎如何艰苦，说星海没有钱请老师，是他介绍一个免费的老师教星海的作曲课。

从来往中，我感到，他的国文程度很高，他对中国文学、艺术，对世界文学作品，涉猎不少，对世界音乐也有一个比较深刻的了解和独到的看法。

表面上他好像沉默寡言，但谈到投契时，能侃侃而谈，毫无掩饰地把自己的感受和热爱直率地托出。

他对中国的民间音乐特别重视，他说："中国有几千年的文化艺术历史，尽管近几个世纪，发展缓慢，但宝藏丰富，特别是民族民间音乐，有自己的特殊规律和成就。这是世界上任何一个国家所难以比拟的。有了这些宝贵的财富，要缔造新的中国音乐，根基就比较稳实和丰厚"。

当他知道我带了三、四百首北国民歌出来（这是1938年5月在延安鲁艺成立的中国民歌研究会所收集的），非常珍爱，立刻把那几本简谱原稿，反复弹奏，很快就写出了《思乡曲》、《绥远组曲》等几首可以独奏也可以合奏的管弦乐曲，并由他自己独奏及乐队协奏演出，引起广泛的赞誉。

后来，我告诉他，我还有几首西藏民歌，其中有两、三首很有特色，他说："泛泛地弹奏一下，一时还不能全部领会其中的奥妙。你可能对它熟悉一些，你最好把你最喜欢的那几首说一说，也许能引起我更深的思考……"后来他把我推荐那首音调新奇的，用作《西藏音诗》中《喇嘛寺院》的主题，这首曲作，多少受到拉罗的《西班牙交响曲》的影响。

这首音诗我听后感到，他在巴黎学习时，虽然年纪不大，还来不及把整个作曲课程修完，而由于他涉猎过许多古典及近代的

曲作，对小提琴及管弦乐的表现手法特点，有较好的理解，写得比较完美而有性格，可以说是当时中国的管弦乐创作中的佼佼者。

1941年春，皖南事变后，国民党反动派在重庆也发动镇压，我党创办的《中国青年》的主编被捕。我是这个刊物的特约编辑就逃亡到缅甸仰光。后来听说思聪因受不了中华交响乐团的人事纠纷，离职到香港去了。

我于1942年6月回到桂林，思聪夫妇也正从香港转到桂林。

这次重逢，我们的过往更加频繁了。我要他指导我学习和声学及对位法，他却要我同时迅速地把固定唱名的视唱唱好。这样我每周四次视唱，同时做里姆斯基-柯萨柯夫的《和声学》及黄自的《对位法》的习题，厚厚的几本习题，他都划出了意见，尽管他是比较粗略的修改，但对我是很大的督促。

7月18日，南方几个剧宣队（四、五、七、九队）在桂林会演，并举行"聂耳纪念节"，思聪参加大会，作了讲话。由于他对我们的工作朋友有了较多的接触，有进一步的了解，他对林路、舒模（他在中山大学时的中提琴学生）力丁、孙慎、联抗、高重实、林韵等朋友有较多的认识，对他们的工作产生了情感，并为《新音乐月刊》写了一篇《我学习音乐的经过》。这篇文章是他自己写的，文章精炼，优美，充溢着文学才华，这是许多人所料想不到的。可见他在语文上曾化了多少心血了。

1943年春节，"新音乐工作者"年会要在柳州举行，剧宣四、五、七、九的音乐工作的朋友，都集中在那里，一面举行年会，同时演出《黄河大合唱》（造型演出）、歌剧《农村曲》、还排练了由《九·一八大合唱》改编的《新年大合唱》到宜山等地公演。思聪夫妇也在这其间举行了两场独奏会，还专门在露天广场为柳州市民举行了一场通俗的"小提琴独奏会"。

这几个星期里，他和几个剧宣队的音乐朋友生活在一起，或联欢，或旅游，或演出，情感日深。我回到重庆后接到他的信，

对这段生活他是很兴奋的，他来信说："告诉他们，那些欢乐的记忆，我是那么无法遗忘，告诉他们，他们需要什么我有的，我极愿意送给他们。我知道他们缺少许多，而这个我有"。

他信中提及那场露天音乐会，说有些人听了一半就离去了。我回答他："一个善良的艺术家，只要肯真心为人民，接近人民，向人民学习，总有一天会被人民所了解，所喜爱，做就是使这日子缩短的唯一办法。""在若干场合，也许不免被爱得浅薄（如你为了你是名提琴家而来听），爱得粗鲁，只要是爱出于真诚，那是该乐意接受的，'真诚'本身应该有这权利"。

不久，桂林沦陷，他带着家人，流浪到贵州，路上他看到了社会的许多黑暗和人民流浪悲惨的现象，感触至深。他写了《抛锚大合唱》，述说政府腐败，抗战不力，置人民于水深火热之中不顾。还写了一个《民主大合唱》，开头一句是"东方的暴君"，敢于捅破了当时政治上的本质问题，坦率地唱出了人民的心声。

1944年底，他回到重庆，他不愿担任什么官职，就以旅行演出来维持生活。

抗战结束后，他转到上海，当时瞿希贤、李德伦、张昊、晋生等要筹组上海音乐家协会，来做点进步工作，他同意被选为协会的第一任主席。

1946年初，我到台湾交响乐团任编辑。我觉得，思聪既不愿在上海工作，暂时来台湾走走也好，他就接受了台湾交响乐团的独奏员及指挥的聘书。他到了台湾，四天后我就离台回上海帮助陶行知先生筹办"上海夜大学"。

思聪去台湾不久，就到广州艺专教书去了。1947年4月，因上海新音乐分社干部庄枫，配合郭沫若同志做时事报告，指挥听众唱歌而被捕，我也逃亡到香港。并在那里筹办香港中华音乐院，他每月都来香港为中华音乐院的小提琴班学生（八人）上课一次。

他生活作风非常俭朴，每次来上课就和大家一起睡在教室临

时拼起来作床的桌子上，苦乐与共，对朋友们的影响是不小的。

1948年初，他带了《祖国大合唱》来让严良堃指挥中华音乐院学生合唱队演出，他非常满意。

后来他看到国内解放战争已取得较大的转机，赶写了一首迎接胜利的《春天大合唱》，唱出了冰雪已开始溶消，春天快到了，人们热烈地迎接祖国的新生。也由中华学生合唱团演出。他认为严良堃能较好地体现他的意图，演唱得很有新趣。

不久广东当局要发动剿共运动，通过别人要他在剿共宣言上签名，他毅然辞职到香港去过不安定的生活也不愿在那反动宣言上签字。

1949年初，北京解放，他应中共的邀请，到北京来参加新政协会议。他对新政协的决议，抱有极大的热爱，他认为中国的新生，终于找到了一条康庄的道路。由于内心的喜悦，他写了一阕祝贺新政协诞生的《欢乐序曲》，这也是一个热爱自由、民主的留学生，一个华侨家庭出身遭受帝国主义侮辱的青年看到中国真正在世界上站起来时所特有的喜悦吧！

1949年10月，被任命为中央音乐学院第一任院长，他对于行政领导工作有点害怕，但对于只管业务这一责任是高兴的。他不大喜欢开会，但对许多学术研究是很重视的。他对学院的建设提出了很多宝贵的意见。如要把学制、课程定得切实一些，要团结更多的有真才实学的教授任课，要聘请一些优秀的外国专家来我国讲学，要派遣一批有才华而苦学的青年学生出国留学等等，他是一再坚持的。

他对于音乐学院少年班排演他的《欢乐序曲》，受到过份的责难（说是“近代派”要不得）这点他不大心服。他说过，“这一点点的新发展，而民族风异常强烈，断论不免过份了些”。

1951年治理淮河，他响应党的号召深入淮河工地生活，和群众一起劳动。我担心他会吃不消，他却说：“那里生活得很有趣”。回来就写了一阕《淮河大合唱》，风格清新，气势劲朗，

充溢激情。不久他又完成了著名的《山林之歌》，这首组曲，取材于云南山林之乡，音调是西南边区民歌，表现出作者对祖国山河、风土人情以及解放后新生活的欢快心情。

1957年反右运动过后，他有些苦恼，他常常提到有些很有才华的作曲者，年青有为的演员，只说过一些也许有些过火的话，但这些人的思想还是单纯的，都被划为右派，表示痛惜。

1959年，国庆十周年快到了，他是从旧社会走过来的人，一切一切不如意的往事，历历在目，他看到建国后的建设一天天兴旺，国家的地位一天天提高，文化教育设施、人才……一切一切，和解放前有天地之别，即使碰上了大跃进、大炼钢铁的混乱现象，一时还摸不透，然而他的心是热的，心绪是好的，他为祝贺国庆十周年，写了《第二交响乐》作为献礼。这首交响乐，采用广东民间音乐素材，表达了他对祖国的强盛、兴旺的祝贺。

长长的十六、七年，他为中央音乐学院操过许多心。

“文化大革命”来势之猛，是他料想不到的，其实在1964年就掀起的文艺上反修运动，他就有些想不通，如今什么反动权威的许多莫须有的罪名加到他头上，又经受可怕的凌辱，他就不知所措，出走到国外去了。

马思聪是一个民主人士，一个自由主义者，如党的正确方针政策得以认真贯彻，他是喜悦、乐于追随的。像这次突如其来的浩劫，一时吓慌了，他看到许多他认为比较英明、善良的领导者莫明其妙地给打成反革命、叛徒、是难以想像的，他经由同乡的安排，离开祖国了。

因为他比较坦率，我相信他会说过一些不应说的话，这是可以理解的。

对于他去美国，我是惋惜的。思聪在美国生活并不理想，虽然可以写作，也有困难。

他对美国也有自己的看法，1979年，他的女儿、女婿到美国会见他时，他劝他们不要留在美国，并曾说过：“我都不想久留

此地，你们赶紧回去”。

打倒“四人帮”后，他托人带话来，也常把他的新作录音和他新近演出录音寄我，说他怎样潜心创作，希望在晚年多写些东西。

舞剧《晚霞》写成并在台湾演出后，他把舞剧的总谱、录音及剧照寄给我。

当他知道云枫患心脏病，曾托人带了一斤花旗参给她，还写了一些治理心脏病的有效方法，同时托他说及思聪夫妇在美的状况，我也把国内的朋友对他们的怀念及祖国的革新情况告诉他。

1986年初，他给我及金帆来了一封信，说要在1986年秋天回国，看看朋友和青少年音乐学生……。

思聪仍然是那样的直率，对中央音乐学院为他平反表示高兴，但他对过去被说成是叛国还是有意见。

1986年秋天，他没有回来，他来信对我国举行的第一次国际小提琴比赛聘请他为评委表示感谢。

1986年底，他托林明述（中央乐团去美留学的队员）把未回来的原因告诉我并说他不喜欢某些报刊，把他的历史和所作所为说得过于夸张，还问我对他有什么嘱托。我说：“他年事已高，望他保重。”关于回国问题，我说：“他认为什么时候适当就什么时候回来看看吧”。“朋友怀念他，祖国欢迎他”。

1987年2月，突然听说他患肺炎，心脏不好，我和金帆打算去美看看他，因为有许多传闻，得不到正确的了解。六月太热，就定在十月。

不幸，五月他就走了。

人是逝去了，这样一个知识分子、音乐家，走过如此曲折的途径，该怎么看呢？是得是失，功过如何，这会有各种各样的论断。我就收到马平兄收集的海外新闻评论，有不少人把马思聪的面相涂得非常可怕，把许多莫须有的东西硬贴在他身上。

从我个人对他的接触和感受来说，他是有缺点，也有失当之处。我想没有过失的人，世界上恐怕是没有的。

他的出走，当然不能说成是好事，但具体像他那样的人，处在不知所措的境况中做出来的事，但他仍然想念祖国，看到祖国有其值得珍视的地方，也希望回到祖国，至少是下过这样的决心。

思聪是一个洁身自爱的知识分子，他不希望别人把他说得过好，或者把没有的推测加在他身上。

他思念祖国、朋友，又怕麻烦、变幻。这是他的矛盾。这两者常常在内心冲击着，这点他对马平兄谈得不少。

他不愿别人给他带上一个叛国分子的罪名，他想念祖国，对共产主义并不仇恨，但他对我们所推行的某些“左”的知识分子政策，和某些建设（包括艺术上）的失误，是有意见的。对我们某些不理想的作风，认为积习太深，有不易转弯之感。但他也相信要健康向前，将来会改变过来的。

他对国内近几年的变化，充满信心，相信朋友，相信许多有作为的青年会把祖国的音乐事业建设起来。

二

马思聪对中国教育事业起过很大的作用，他的艺术成就也是巨大的。

从他少年时代，在巴黎获奖，被誉为东方极有希望的小提琴家。使当时西欧人们对中国的音乐才华、东方能否文明起来的看法大大改变了。

思聪回国后，最初主要是演出，兼点教学工作，向国人介绍了西欧的古典音乐和近代音乐，也培养了一些学生。而他在音乐上最大的贡献主要还是创作。

思聪的创作比较宽，写过不少提琴曲、组曲，也写过交响乐及舞剧，还写了不少歌曲。

他的几首大合唱及《欢乐序曲》、《第二交响乐》抒述了自

己当时对祖国的山河、风俗、乡土、人情的恋念。

他的创作最突出的特点是对民族特色的追求。他曾说过："一个作曲家，特别是一个中国作曲家，除了个人的风格特色之外，极端重要的是拥有浓厚的民族特色。中华民族是世界上最大的民族，历史最悠久的民族之一，她有着丰厚的音乐宝藏，这是任何一个国家所无法比拟的，这份遗产是我国作曲家所特有的礼物，是所有作曲家的命根。在这块土地上，我们的祖先辛劳地耕耘，这些心血结成的珍宝，最富有生命力，深沉，温香。谁拥抱这些东西，谁就更有根底，谁对这些乳水采取轻视或虚无主义的态度，谁就吃亏，倒霉"。

思聪曾说过，我们这块土地，尽管深埋无限宝藏，但是从现代主义来说他还是一片宽广无边的处女地，正需要我们随心所欲地去耕耘，创辟，建设。

因此，当他一旦寻觅到新异的民间音乐素材，不管是汉族的，少数民族的，是民歌，器乐小曲，戏曲音乐，他都视同命根，狠命的吮吸，反复捉摸，孕育出一个新的生命来。

他从《思乡曲》、《绥远组曲》起，写了大量富有民族特色的篇章，这许多作品，贯串他的信念，也饱含他对民族音乐的感情。

他是我国最早采用巨型的组曲、音诗形式写作的作曲家，也是第一位以比较完整的形式和富有我国新的特色的交响音乐，奉献给中国人民，向世界展示，中国新的音乐，将要向世界开花的作曲家。

其次，马思聪早年的曲作，比较质朴，大致是参考西方古典曲作的手法而写的。五十年代，开始选用一些近代手法，那还是比较质朴并非如某些新潮流派那么乖僻怪奇。但是他总是在探索，如何使自己的创作在和声、对位、配器等手法上，根据我国民族音调所需求的特色进行创造性的实践，务求在音的组合上，音色的编配上，保存东方的色彩。从他最初的组曲《西藏音诗》、

《山林之歌》以及舞曲《晚霞》，这种努力是有成效的。

他不大喜欢浓墨色彩和强烈的戏剧性冲突。风格比较恬淡、素雅，有点像南国的“夜合花”，徐徐地吐出幽香，清新芳香。

马思聪治学非常勤奋，他阅读过许多古典、近代、现代的书籍（乐谱及录音）。自己弹奏许多他未弹过的新作，也常常向朋友们介绍他所发现的新东西，对世界音乐的流向非常注意。他不大参加社交活动，几乎把绝大部分时间都放在翻阅作品和欣赏录音的功课上。

他很早就离开巴黎音乐学院，即使曾在学院上过作曲课程，也是有限的。他的创作知识技能，更多是来自他的拉琴及指挥管弦乐的实践。他的钢琴独奏也不错，有许多学问从温习世界曲作而来的。

从他作品的音乐效果看来，个性鲜明，结构也比较严密。他很重视音乐的意境、色彩和情趣。有好些乐章，赋有音诗、音画的特色。这在《西藏音诗》、《山林之歌》和《晚霞》中到处可见，就是他的《春天大合唱》在声部和伴奏中也流露出这种意想。

他的曲作一向比较简明，音调清丽流畅，结构简洁，笔到情到就行，没有太多的赘句。有人听了他的《晚霞》感到段落太多，有点零碎，可能是由于剧情的需要而造成的。

三

如何判断一个人的功过得失，特别是判断一个象思聪这样具体的经历曲折的人的功过得失，可能犹存争议。但我想只要实事求是，如鲁迅先生所说“论人最好兼及全人”，是不难作出公正的论断。现把我所了解到的粗略地写点回忆，以尽朋友们对他的悼念，这是应该的，

马思聪在海外，心绪长久地处在矛盾之中，但他在创作上、演出上从未停止过。

他不是轻率，在政治上也有一定的鉴别力，但对许多流言，常常容易半信半疑，他不同意那些别有用心加油添醋趁火打劫的闲言，也不同意我们某些偏激的论述。他常说：“我是一个自由主义者，但我追慕真理，要自由，要幸福。”他甚至相信，我们还有机会会面，他会回到祖国的怀抱。

然而，这一切如今已成梦想，我想他会是感到遗憾的！

1987.6.3 北 京

（原载《中央音乐学院学报》1987年3期）

编 者 附 志

中央音乐学院第一任院长、我国著名小提琴演奏家、作曲家马思聪先生因患心脏病医治无效，于1987年5月20日在美国费城逝世，终年75岁。

马思聪，广东海丰人。1912年3月21日生。1925年留学法国学习小提琴。1932年回国至1946年，先后任教于南京中央大学、广州中山大学，曾在重庆、桂林等地演出，协助创办了中华交响乐团、并任第一任指挥。1947～1949年，在广州艺专任教，兼中华音乐院院长。1949年10月，被任命为中央音乐学院院长。曾任全国音协副主席、全国人大代表、全国文联副主席等职。

为表达我们对马思聪先生的怀念，特转载这两篇纪念文章。

忆马思聪

陈　洪

一、学生时代

我与马思聪同是广东省海丰县人，俗称“小同乡”。他的小名叫“阿艾”，正名“思聪”，后来不知怎样变成了“思聪”，大概因为他是学音乐的。他兄弟姐妹十人，思聪排行第五。这十人中学音乐的除思聪外有马思荪（女、钢琴），马思琚（女，钢琴、大提琴），排行第九的马思宏（男，小提琴）和最小的马思芸（女，长笛）。

我们都少小离乡，去广州读书，同在广州培正中学（教会学校）就读。我比他大五岁，我上小学七年级时他是三年级。课外我参加了美国式的“童子军”，他参加了“鸭仔队”。他家有个小小的风琴，他能弹奏单旋律，喜欢用连续三度，就像中世纪的Discantus那样。

不久因为内战，我们两家都迁居香港，从此互相不知去向。以上是本世纪一十年代末的事。

我们第二次见面是在巴黎，阔别达五、六年了。思聪的大哥思齐和二哥思武都留学于巴黎，学政治经济。思齐喜欢小提琴；便把十岁左右的思聪弄到巴黎学音乐。他们在巴黎南郊一家大厦里

租了一个单元，在六楼，有自动电梯。这地方有个颇富诗意的名字——“半个月亮”(Demi—lune)从巴黎中心坐有轨电车可达。我离开广州后，曾在上海读过几年书，学过几年小提琴和法语。1926年春，刚满十九岁的我单枪匹马，买棹赴巴黎找寻我的老朋友马思聪了。

当时去法国没有飞机，有两条路：一是坐火车经西伯利亚，二是坐轮船经印度洋、红海、苏伊士运河、地中海而抵马赛，我采取了第二条路、行程三十六天。一到马赛我就发烧了，连夜乘火车于次日抵巴黎。思齐到车站接我，把我送进先贤祠旁边高僧路三号一家小学旅，请来了大夫，说是感冒，过两天就好了。第三天见到了思聪，他才十四岁，当然还是个不懂事的孩子。他没有进学校，跟奥别朵菲尔学小提琴，他拉的是肖松的《音诗》、萨拉萨蒂的《吉普赛人之歌》、威尔海姆改编的舒伯特的《圣母颂》等。我很羡慕，但觉得他拉得太深，显然力不从心。我只听他拉过片断，没有从头拉到底。

他的法语当然比我棒，购买大件东西我都要请他作陪，以免上当。他陪我去买了许多书，并上罗马大街买了一只意大利古提琴，价二千五百法朗。

我进学校之前，一边学法语，一边由徐悲鸿先生介绍我跟一位叫布伊松(Bouisscn)的老师学小提琴；另在一位巴黎音乐学院退休的教师斯伐尔兹（Schwartz）的家里学视唱和乐理。但思聪认为布伊松不好，把我带到他的老师奥别朵菲尔那里去学，学费贵得惊人，每小时五十法朗，而他教得并不好，计划性差。

我因巴黎生活和学费都太贵，想找一个较小的城市进音乐学校，思聪曾在法国东北部南锡音乐院（巴黎音乐院十个分院之一）读过，他便介绍我去南锡报考，被录取了。那里的院长是巴什雷（Bachlet），小提琴教师是艾克（Heck）。不收学费，但除在学校上课外，最好到教师家里补习，我在三位老师家里加学作曲、小提琴和视唱，学校其他的课照上。这时思聪考上了巴黎音

乐院。我写信给思聪说“巴什雷点头了”。他回信说“拉波点头了”。拉波（Ra—baud）是巴黎音乐院的院长。

三年后我的经济又成问题了，决定再到巴黎住几个月便回国。我再到巴黎时，马氏兄弟已不住在“半个月亮”了。我和思聪，一起在巴黎近郊“鸽子林”（Pois Colombe）地方一家居民中租了两个小房子，是带家具的，叫做Chambre meublee。这时思聪已渐成长，我们成了最亲密的莫逆交。这段时期我们参加了许多音乐活动，听音乐会，到“七重天”去看歌剧（巴黎歌剧院观众座的最高一层，我们叫它“七重天”，那里票价最廉，只五法朗）。但可惜为时不长。

还可回忆两个小插曲：我们住“鸽子林”时，每天都到镇上一家小饭店吃饭，店主的大姑娘当堂官，她长得颇端秀丽，但凛若冰霜，且缺少修养，每次送菜来总是把盘子往你面前一放，说一声“Voila”（拿去吧）转身就走。我们给她起个绰号为Mademoiselle Voila”（拿去吧小姐）。有一天俏皮的思聪竟和她打招呼说“Bonjour mademoiselle Voila”（早安，拿去吧小姐），气得她满脸通红。与此相反，房东太太有个五岁的小孙女儿，长得玲珑可爱，对我们感情很好，成了我和思聪的共同“小情人。”她小名Poupette，我一直保留着她的照片，至文化大革命才被抄去。

记不清马思聪是哪年回国的，只记得是比我早一点。我1929年底回到广州时，听说他在上海很走红、已被报界捧为“神童”。1930年夏，他突然来广州找我，身边还跟着一位十分标致的姑娘，俨若一对情侣，原来她是当年上海选出的“上海小姐”。思聪很欣赏欧洲的一段神话《达夫尼斯与克罗爱》（Daphnis et Cloé），讲的是一对牧羊孩子的故事，他们青梅竹马，逐渐发生了互相倾慕之情（拉威尔根据它写成舞剧和交响组曲）。思聪自比作达夫尼斯，把“上海小姐”比作克罗爱，并给他起个名叫做Clo—Clo。我认为他们还是处于柏拉图式阶段，为他们安排了极

简陋的住宿，没床就席地而卧，思聪满不在乎。但“上海小姐”毕竟受不了牧羊女的生活，不到几天她就飘然回上海了。马思聪的极端罗曼蒂克初恋至此也宣告幻灭了。

二、工作以后

这时，欧阳予倩先生正在广州主持“广东戏剧研究所”，搞的是话剧，后台是省长陈铭枢。欧阳想利用思聪和我办一个乐队，为他的话剧服务。他向陈铭枢建议，陈省长设蛇肉宴招待我们。席间他要求我们合奏一曲。我们演奏了巴赫的双提琴协奏曲的一个乐章，陈表示赞赏，乐队的事便拍板定案了。于是我们招兵买马，在广州招到了几位管乐手，在上海招到了几位弦乐手，其中有原慈禧太后宫廷乐队的单簧管穆志清，他改拉中提琴。另外又去广州招到何安东、黄金槐等，一共约廿人，思聪当指挥，我，当首席小提琴。第一个曲目是莫扎特的《唐·璜序曲》。要公演了，思聪突然对我说：“指挥这样的乐队是个耻辱！”他不肯指挥了，宁去拉小提琴。指挥只好由我来当。从此他屈居我的指挥棒下。这是他的孩子气的一例。

再举一例：我们登报招一名钢琴伴奏，应招的只有一位岭南大学的女学生。她来了，考场上只有我们三个人。特殊的考试开始了：不是由她演奏预备好的曲子，而是由思聪交给她的一份伴奏谱，要她马上伴奏，思聪拉小提琴。那是威尔海姆改编的《圣母颂》。起初小提琴在G弦上吟哦，伴奏还来得及，下半段小提琴移高了两个八度时，伴奏的是迅速的琶音满天飞，这位姑娘招架不住了。思聪很不满意，当场宣布她落选，她垂头丧气夹着琴谱走了。我至今还为她委屈，也不知道她有哪一点使思聪看不顺眼，便为此冷落她，也许他还想着Clo—Clo呢！

乐队才办了不到半年，思聪请准陈铭枢，资助他再度去法国了。于是乐队全部由我负责，还办了一个附设音乐班。现在中央

音乐学院的章彦教授就是当时音乐班的学生。

一年后马思聪回来时，陈铭枢已经下台，戏剧研究所停办，乐队也解散了。思聪和我便以原来音乐班为基础筹备创办广州音乐院。

广州音乐院办了四年，是十分艰苦曲折的，我有专文叙述，这里就不多谈了。起初思聪当院长，我就当副院长，大约一年多以后他去上海了，我就当代理院长。我与学生卢碧伦结婚，在教堂举行婚礼，思聪组织了个乐队去教堂中指挥演出了门德尔松的《婚礼进行曲》，这是他对我友谊极好的表现。思聪去广州音乐院还教钢琴，爱上了他的钢琴学生王慕理，有情人终成眷属。他们去上海度蜜月，没有再回广州音乐院。

我结婚后赁屋于火车站附近的白云楼，思聪常住我家中，睡在客堂里。有一天，小偷从气窗爬进客堂偷了他一套西装，他醒来找不到衣服，还以为是我们和他开玩笑呢。

1937年夏，我接受上海国立音专肖友梅校长之聘，到该校继黄自先生为教务主任。我在上海迅速找到思聪夫妇，发现他们生活颇清苦。和莫扎特一样，当初的"神童"现在神不起来了。他在家里教私人学生，每周到南京中央大学教一天课。中央大学只给他兼任讲师的待遇。我想把他引进国立音专，但肖校长认为他年纪太轻，没有同意，很是遗憾。八·一三事件爆发后，他们入内地，我留在上海"孤岛"。八年抗战中我们未通音讯，只听说他在重庆很受重视，由"神童"晋为"国宝"了。这时期马思荪、马思琚、马思芸等都在上海国立音专上学，是我的学生。马氏老家也在上海，与我为邻居、我们过往甚密，马思宏也在上海，未上学，靠自学成材。

1945年抗战胜利后，许多"重庆人"回到上海，马思聪夫妇也来了，相见之下，无限感慨。这时上海音乐界组织"上海音乐家协会"，推思聪为会长，我当任研究部长，这个协会只是昙花一现。

协会组织思聪去指挥一次原工部局乐队，他指挥演出《自新大陆》。演出时险些出问题，第三乐章他大概翻错了谱，指挥乱了套，我坐在台下第一排，为他捏一把汗。幸亏乐队通力合作，直奏下去，才过了险关，第四乐章就很顺利了。不久戴粹伦也指挥了《未完成交响乐》，没出问题，但只是划拍子而已。

1946年我们又分手了，我去南京工作。下一次会面是1949年在北京第一届全国文代会上。

我以南京音乐界代表的身份参加1949年夏在北京开的全国文代会，一到会就遇到问题，有人诬告我写过一首反动歌曲，于是审查我的代表资格，一审查就是一个多月，后来查明这歌曲不是我写的，我根本没有参与，才宣告我无罪。可是我受惊不浅，夜夜不能入眠。审查期间我去找思聪，他说："找周恩来去"。我没同意，不敢把事闹大。王慕理给我一包红色的安眠药，叫我好好睡觉。他们住在崇文门内一间原属德国人的房子里，家中有一台钢丝录音机，这在当时是最时髦的了。

文代会后他当了中央音乐学院院长，我仍在南京工作。这样一直到文化大革命。我每次去北京开会，他都请我到他家吃一顿饭，我看见他家的钢丝录音机已换成菲利普牌的四用录音机，还有汽车等。他的地位已大大提高。但我们的感情没有疏远，他们对我总是那么亲切，那么厚爱。他每次来南京演出，总是由我代表江苏音协招待他。好象他来南京几次都演奏门德尔松协奏曲，这是他心爱的名曲之一。

他一向身体壮健，无疾病。不料竟遽然逝世，不胜哀悼。他的许多富于民族色彩的音乐作品必将永垂不朽。

（原载《中央音乐学院学报》1987年3期）

在当代音乐研讨会上的发言

吕骥

每个学音乐的，都必须懂得自己民族的音乐发展历史，否则难免走上错误道路。如果我们不把历史经验留下来，或者一些青年认为历史是过去了的事情，与我们无关，不去吸取历史经验，就难免重复前人的错误。比方现在所谓新潮派，很多人是有才能的，但对于自己所走的创作道路、都缺乏思考，以为否定过去就是创新。要创新，当然要扬弃过去某些不适合的东西，但决不能全盘否定传统，否定传统中那些优良的仍然有用的东西。探索与试验是允许的，但有人却看不见自己的探索已经离开了整个音乐历史轨道，不可能得到发展这一客观事实，其实这在世界音乐史近百年来已经被反复证明是走不通的。我以为他们最大的缺点是不重视世界音乐发展史为我们证明了的真理，音乐是不能由作曲者本人主观要超越时代就可以超越时代的。音乐是不能脱离人民的，脱离了人民就消灭了音乐。我希望我们的所有青年音乐家都要认真学习世界音乐发展史，当然，更要认真学习我国音乐发展史。

（原载《人民音乐》1987年12期）

在当代音乐研讨会上的发言

戴鹏海

一、吕骥同志把十年动乱除外的建国以后的音乐说成是根本

不存在“机械反映论”和“庸俗化”的表现，认为音乐界在建国以后的实际工作只是“一个时期曾经出现过‘左’的甚至是极左的偏向”。我认为片面强调音乐界的“特殊论”和“例外论”既不符合音乐界的实际情况和党的十一届六中全会决议的精神，也无助于弄清事实，分辨成绩与错误的孰是孰非。

二、我并不百分之百地喜欢“通俗歌曲”和“新潮”音乐。我认为，尽管这两者自身还存在这样那样的弱点，却都是十一届三中全会以来最引人注目，最值得重视的音乐现象。它并不是背离了历史轨道的“消极现象”或者“不是音乐的正道”，而是历史发展的必然产物。至于断言它们“走错了路”，“不可能得到很大的发展，”更是为时过早。

我认为，作为一个长期以来在音乐界担任领导工作的同志，对于历史的审视缺乏应有的自省精神，而作为一个长期来从事音乐理论批评活动，并且颇有影响的同志，对于形势的估价也缺乏应有的审慎态度。这就是我对吕骥同志的一篇讲话和一篇文章的总的印象。

（原载《人民音乐》1987年12期）

现代中国音乐前途之所系

——关于音乐理论研究与音乐创作的关系

魏廷格

在音乐这门艺术中，居于主导、决定性地位的，是音乐创作。音乐的前进，取决于音乐创作的发展。舍此，音乐以及与音乐有关的事物，只能有局部、有限的，而无法有整体、全局性的进步。

音乐理论，是对音乐的理性认识。音乐的实质在于创作，音乐理论的实质也就在于对音乐创作（及相关领域）的研究。

深刻的、相对完整的音乐理论，往往产生于两种情况下。一种是偏重于对已经出现的杰出音乐创作的理性认识（这当中也包含了对更加杰出的创作的启迪）；一种是偏重于促成杰出创作的诞生（这必然是对已有创作中可能构成杰出创作的诸多因素的抽象概括）。

中国音乐现代化的历程，始自本世纪初，业已八十六年。然而，这一领域的研究恰恰十分薄弱。我们已进行的研究与对象所具有的迫切性、重要性及课题的丰富性相比，是太不相称了。

民间音乐研究的一般目的，在于揭示研究对象的规律和特征。但是，可否再进一步，对于这些规律和特征与现代创作的关系加以研究，以探索将其转化为现代创作的可能性？最了解这“沃土”的成份、性质的研究家，为什么不可以伸出一只有力的手，帮助专业创作实现更牢固的“扎根”呢？

古代史研究的成果，同样应当得到作曲家的高度重视。但是，我们的音乐史家是否也可以有意识地对自己的任何研究成果与现代创作的或间接或直接的联系，加以研究呢？

所谓外国音乐研究，事实上，只能是某部分外国音乐的研究。站在当前中国音乐的“迫切问题”的角度，自然首先要考虑到：那些最便于被现代创作吸收的课题，那些具有最大借鉴价值的课题，那些最有启迪意义的课题等等。

当代中国音乐美学研究，应以何种音乐创作实践为支撑呢？诚然，近代欧洲音乐实践，中国古代和民间音乐实践，可以是两个支撑点。但还应当有更坚固、更有力的支撑：那只能是现代中国音乐创作实践。

（原载《音乐研究》1987年1期）

面临挑战的反思

——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化

戴嘉枋

完整意义上的音乐自由审美创作活动，只有在共产主义社会才能得以实现。在此之前，音乐家不得不在本质异化的泥泞中艰难跋涉。

音乐艺术的异化，其一般含义就是音乐家通过自由审美活动制造了一定对象，该对象变成异己和敌对的力量，并反过来压制音乐家的自由审美创造。

音乐异化体现于表层空间、深层空间、连续时间三个维度。表层空间的社会结构、深层空间的心理结构和经验形态、连续时间的历史结构共同构筑成了音乐异化的动态复合系统。在这个系统中，音乐的规范与音乐家的关系尤其具有重要的意义。

前异化期：我国现代音乐的规范，起步于三十年代的革命音乐，是以聂耳为代表的音乐创作为基础的。聂耳的音乐审美意识，超越了一定历史条件下的现实观念，他的音乐审美创造，不仅显示了创造主体对社会环境的反映，更显示了改造作用。冼星海则把这创作方法拓展到了更广阔的领域。革命音乐的理论对聂耳、星海为代表的创作作出了及时的总结，并提出了革命现实主义的口号，从理论上纠正了之前音乐与现实相离异的倾向，但由于狭隘地理解并强调了音乐同现实政治的关系，已蕴含了音乐异化的端倪，同聂耳、星海音乐创作的本质内核形成了偏移。

异化前期：延安时期的音乐规范已萌生了异化的幼芽，从本

质观念上视音乐为直接反映现实的阶级斗争工具。五十年代初，异化的规范已成为事实上规范支配力量的音乐理论形态，五十年代中期之后，还把音乐理论当作阶级批判的武器。音乐家只能在为政治服务的范围内不完整地施展自身主体力量。

异化中期：五十年代后期；音乐理论的规范已完全被阶级斗争和政治公式所取代，到六十年代中期，以阶级斗争公式取代音乐理论和音乐艺术规律的极左文艺思潮已完全占据了统治地位。音乐家的创作活动已从阶级斗争的工具进一步演化为现实的阶级斗争的工具。

异化后期：七十年代末到八十年代初港台流行歌曲的泛滥从某种意义上来说，是对固有音乐异化社会实践在低层次不满与反抗的体现。对于我国现代音乐异化具有根本性革命意义的，则是在严肃专业音乐领域掀起的音乐新潮。

从任何意义上来说，音乐新潮都是对音乐异化最激烈、最彻底的反抗，它是我国现代音乐异化发展到顶点、音乐文化层产生断裂后的必然结果。音乐新潮的崛起，代表了我国现代音乐在自由审美创造本质特征上的复归。

对我国现代音乐的异化与反异化的反思，绝非仅仅为了对音乐异化作绝然的全盘否定。只要撤除政治干预的因素，我们就会客观地发现，音乐艺术的异化与反异化，作为两种截然对立的力量和结构，是音乐的社会整体中不可割裂的两个方面，异化对新的艺术方法在稳定状态中进行建设性发展，反异化则以新的艺术方法给予振荡性破坏以求得新的开拓。“只有两者同时存在和发展，互相调节、互相制约、互相消长、互相转化，才能体现出历史的进步趋向。”

（原载《音乐研究》1987年1期）

论音乐批评

罗艺峰

新时期以来，我们的音乐批评还从来没有真正上升到自主的意识，亦即音乐批评的本体意识。我们必须建立起自己的批评哲学的体系：音乐本体论，音乐认识论，音乐研究和批评的方法论。

音乐的本体论其实无非是说，把音乐具体化的听众和创造音乐的作曲家意识到自身，音乐的本体即是人的意识和思想，感情就是人。这便是有着高度主体性的音乐与其它艺术的本质区别。音乐批评象它的对象一样，也具有高度主体性品格。

在音乐欣赏这种主体性的精神活动中，情是起始，亦是归宿，更是"中介"。批评家既要对艺术进行审美的判断，又要进行道德判断；问题不在于能不能"说"音乐，不在于说什么，而在怎样"说"，怎样看待这两种"说"。

批评家首先是审美者。同时作为欣赏的批评活动，当然也是高度主体性的，甚至是接近纯粹主体性的。音乐批评只能是指导性的，启发性的。它只追求影响，而不应当追求权威。除了正直、热情、善良，富于社会责任感这些道德素质外，批评家须是某种程度上的艺术家、哲学家、文学家。

批评史实际上就是过去所有时代的音乐观念、批评观念的历史。观念如何，批评便如何，观念进步了，批评也就会进步，观念凝滞了，批评也就止步了。

审美批评——历史批评，应当是我们最重要的批评方法。批评的第一阶段便是审美——欣赏；然后上升到社会意义的把握与评价，作价值判断；还要上升到社会历史、文化史的深广背景上来思索。

文化史批评是从文化史出发考查艺术的一种批评模式。中心是"一个民族的各种意志，认识和整个现实'得以'具体的体现"的民族精神。目前，这一方法在我国批评界还未有相应的重视。这种情况当然不会长久。

（原载《中国音乐学》1987年1期）

音乐审美中情感情绪问题的研究

修海林

音乐美学尤其重视审美中音乐的心理效应及音乐与人的心理结构关系的研究。音乐美学如果不能在丰富而生动的音乐审美活动基础上对情感情绪问题以准确的把握，不仅音乐美学研究本身很难作为一门科学深入下去，与此相关的音乐诸学科的发展都会受到影响。

由于音乐艺术与其它艺术形式的不同处在于，它是以乐音运动的物化型态来表现人的情感体验，这就构成了音乐审美的特殊性。而情感情绪问题，在音乐艺术领域就显得尤其重要。

人类生活中产生的各种情感体验，不仅具有感性体验的丰富多样性，并且伴随着各种精神活动。这种不可言状的生命形式难以用语言文字或视觉形象来表达。为了表现这样一种内在的生命形式，人类创造了以乐音这种艺术符号及其音响结构的运动形式来直接展示人的内心情态。

音乐以在时间中运动的各种动态结构直接展示情感生活的动态形式，现实生活中人的内心情感反映到音乐中，人又在音乐审美中体验到这种情感，都是通过情绪的表现这个"中介"形式来完成的。用格式塔心理学异质同构理论去说明音乐审美中情感体验的一个特点，还是切合实际的。

音乐审美中的情感体验及其表现，是运用音乐特有的艺术创作语言、技巧和风格，并在一种复杂、微妙、多种心理活动交织、融汇的创作审美情境中产生的情感形式，是“有意味的形式”。

在音乐审美过程中，相当情况下，欣赏音乐的人是自由无碍地投入自己的情感体验。在驰想中被唤起的，甚至可以是个人经历过的情境。只有审美者的内在情感心理变得充实而丰富，音乐审美才会以极大的感情力量激发起审美者的情感体验的多种心理功能而显得那样自由无碍。

音乐的表演是通过情感的注入引起深层心理体验，赋以无生命的形式以生命的活动，给人以人性的体验，只有一个自己能够独立处理音乐和领会其意蕴，并能将自己的情感体验投入到音乐表演中去的人，才有希望成为真正的音乐表演艺术家

（原载《中国音乐学》1987年2期）

中国古代音乐思想与哲学中的“天人合一”观念

吴毓清

人道本于天道，自然是人事的范型“人法天”，“天人相关”，“天人合一”，这在古代，乃是一种普遍观念。

本来，“人类是自然的一部分”，对于人说来，自然不仅是他的最直接的生活来源，是他的“非有机的躯体”，而且还是他的第一个天然教师。所以在远古人类的心目中，往往会将对人具有重大意义的发明创造归因于人对自然的模仿和自然的启迪。关于音乐，亦不例外。

直观到宇宙运动是合法则、合规律的和谐运动，宇宙本身就

如同一首雄伟的乐曲，音乐运动乃宇宙运动的类似物，这在古代无疑是一次人类认识上的飞跃，一个意义巨大的发现，但是，中西古代关于这类问题的思考毕竟还有所不同。那就是：对于中国人说来，此种自然音乐观主要乃是建立在人道本于天道、即“天人合一”世界观基础上的，而古希腊则是把以数为本体的宇宙观念作为其立足点。另外关于“数”，在毕氏那里已具有一种明确的理论形态；而在古代中国人的意识中，“数”则仿佛带有一种较原始的神秘色彩。

我们感兴趣的只是那种深含哲理意味的“大乐与天地同和”的美学观念。这种观念的意义在于：客观世界中存在着音乐的范型，音乐模仿，表现天地自然宇宙之“和”。音乐运动与宇宙运动遵循着同一的法则，此用以下的说法就叫做音乐与宇宙万物同型同态。这种观念，即便对于今人仍有它的启发意义。我们认为老子的“大音希声”实乃我国古代哲人对于彼时自然音乐观所作的一种最初的哲学升华。“大音希声”实际上便具有这样两层含义：一是说最高最美的音乐是与“道”相符的音乐，亦即天然（天成）的非人为的音乐——“天籁”，又一是说是音乐的深层之物。音乐的本体、本原、本质是超感性的、无声的。庄子在老子“大音希声”的基础上，进一步提出了一系列命题和概念：天籁、地籁、人籁、天乐、圣乐以及“天地有工美而不言”，“淡然无极而众美从之”，“以天合天”，“既雕既琢”，“复归于朴”等等，从而把我国古代自然音乐观提到了一个新的哲学——美学高度。

长期以来，中国人依恋天地，自然的情绪既不可动摇，“天人合一”观念亦已成为一个民族的心理积淀，固而建立在此种哲学观念基础之上的自然音乐观亦具有强大的生命力，原因可能就在于此。中国音乐之所以较多地摇曳着大自然的光与影，大概亦均与这有关。

（原载《音乐研究》1987年3期）

音乐社会学研究对象初探

曾遂今

两种观点，用最简明的文字表述，就是：

第一、音乐社会学，研究音乐与社会的全部关系，或侧重于研究音乐的社会背景，社会条件；

第二、音乐社会学，研究音乐对社会的作用，音乐在社会中的流通过程；

音乐社会学，是研究音乐社会现象的，而不是研究音乐作品本身的，是研究音乐作品进入社会以后，作品与人发生联系的社会过程，作品在社会中的流通规律，而不是研究作品内含信息量的大小特征的。

音乐社会学，当其它音乐学的研究已经充分发展的时候，是没有必要再去重复音乐学已经充分涉及的对象范围。应当按照时代的需要在音乐与社会的逆向联系——音乐进入社会后的广阔空间去寻求研究客体。

在现代社会里，音乐作品进入广阔的社会空间，与社会中的人相联系，中间经过若干环节。我们会看到一个庞大的音乐文化运动系统。这个系统包含着创作、演奏（唱）、出版、传播、接受以及促成这些环节的社会行为顺利实现的专业音乐教育机构、业余教育机构，研究、评论，行政领导，群众组织等。

音乐社会学的研究对象即音乐进入社会后，音乐在社会中各个环节的流通规律以及各个环节的人的音乐行为。这些行动，制约着我们研究的总方向。

基于具体的研究范围，音乐社会学又可根据资料的积累和概

念的形成，形成一个众多分学科的体系：音乐创作表演社会学、音乐教育社会学、音乐传播社会学，音乐知识社会学，音乐科学社会学，音乐经济社会学，业余音乐社会学，民间音乐社会学……

我们面对的音乐社会学，是一门横跨音乐学，社会学，心理学与美学的综合性边缘学科。它要求联系实际，充分利用社会学的研究方法，和社会调查法，比较法，实验法，系统工程法，数理统计法等，来对现实社会特征进行整理、研究，并利用心理学、美学的研究成果，对社会现象进行合理的解释，而且也要求我们进行必要的预测。

（原载《音乐探索》1987年1期）

音乐美之源的广义信息论初探

孙 川

音乐艺术是一种意识形态，从当代——信息时代的大趋势来看，意识形态是一种广义的信息。因此，音乐艺术是一种广义的信息。

音乐不是在表现自身，考察一下作曲者乐思这个信源，考察一下它在提供什么事物的运动状态的信息知识，我们就接触到了音乐美的实质了。

听知觉只为我们提供全部信息量的不足10%的部分。声音信息对相对静止的宏观存在及微观存在表现是极不充分的。但我们是生活在时间中，声音源于物质，一俟产生便扬弃物质实体靠无形的能量作无形的时间运动，而世界万物也都在运动，越是以时间运动的存在方式为主的物质运动状态，越能为声音所反映，越能增加声音信息量。

以时间性相的声音去造空间物质运动之型，这种表现是“勉为其难”的。

以声音去表现声音信息量很大，但在音乐中，这种手法使音乐的价值贬值了。

古人云“人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声”。原来，“人心之动”——情感——这个人类生理——心理的高级精神现象与“声”——声音信息有运动方式上的基本同一性，以及互相激发的关系。在人类知觉中只能提供百分比很小信息量的声音信息，在人类情感领域却大有作为，在这里，它的熵值是负的。

乐音的运动根本法则即律、调性、调式正是对一般声音现象的组织化结构，它使音乐音响信息对于情感运动的表达比一般声音信息更集中，信息量最大。同时，音乐信息的另一个法则——节奏信息的组织化也至关重要。

一个有才能的作曲者创作出一首出色的乐曲，用广义信息论来描述就是：在用谱子“编码”过程中，使乐音的各种因素的组织化程度达到这样的高度，即能使这些乐音的组织化形式最大限度地表达他对某种生活体验的情感状态的信息，从而焕发出最符合此情此意的音乐美。

（原载《艺苑》1987年1期）

音乐质能统一场初论

金兆钧

当我们思考音乐本质的时候，有必要回顾前人的研究成果，从比较分析中寻找新的支点，除去理论的回顾，我们还必须观察实践的发展。并以此为基础进一步思索音乐本质的规定性及音乐美的规定性。

音乐可以激起情感与情绪，但不是情感与情绪；音乐是运动

的乐音，但运动的乐音并不就是音乐。

我们看到了一个重要的共同点，自律论与他律论都承认的一个重要属性：音乐是在运动中完成的艺术，而其材料的特殊性——音响与运动足以使音乐在外延上与其它艺术相区别。

本世纪以来，音乐力学的发展已在悄悄地、扎实地为音乐美学营造着一个新的基础。引入“力”的概念使音乐的本质进一步具体化了。

爱因斯坦的场论中的场赋予了一个最有意义的特性——能量。而且具体的物体建立了场后，场便脱离了自己的源而独立存在于空间。虽然它不依赖来源和接受者，具备自己的独立性，但一旦接受与之相遇，便会受到它的能量的作用。

倘若将“场”引入音乐，我们便会看到，具体的乐音在运动中彼此间产生的张力建立了一个场，其来源是乐音运动。场一旦建立，便脱离了它的源而形成了一个独立实体，这一实体具有确定的能量，人若置于场内，便会感受其影响。由此推论，我们欣赏的并非“运动着的乐音”，而是由这“运动着的乐音”建立的能量场——音乐！

我们所引入的是一个高于“乐音”的概念。通过乐音建立的场才是音乐。我们倾听的是“乐音”；接受的却是“音乐”，这就是“场论”的启示。

选用“场”的概念有利于实证的而非描述的研究，音乐质能场的定量化分析可以由对其构成诸元素的个别力学分析复合而成，审美心理能量场与创作心理能量场亦可运用心理学方法予以测定。从而使创作、作品、欣赏之间的定量化分析成为可能。依此而建立的音乐美学将可就音乐审美原则，音乐逻辑建构，音乐创作的机制，音乐作品分析，音乐社会的功能等课题进行处于同一前提内的系统研究，从而推动这一学科的进展。

（原载《艺术广角》1987年5期）

从李贽说到音乐的主体性

蔡仲德

明中叶以后出现的以李贽为代表的音乐思潮认为“声色之来，发于情性，由乎自然”。不可“牵合矫强”，故明确主张“以自然之为美”，要人们做“真人”，抒真情，使音乐成为“天下之真声”。重真(自然)、主情，是这一思潮的鲜明特色。

李贽等一方面继承并发展儒学肯定音乐表情特征的思想，明确地否定了道家的“无情”说，一方面继承并发扬道家“法天贵真”、“起名教而任自然”的批判精神，明确地否定了儒学倡导的礼制对人性的压抑，对音乐的束缚，从而使道家思想更为彻底，也更为合理。

如果说儒家乐论是以礼为本，道家乐论是以自然为本，那么以李贽为代表的主情思潮就是以人为本，以心为本。它蕴含着音乐的主体性原则、即音乐的本质在于表现人无限丰富的内心世界，感情生活，所以音乐既不应被凌驾于人的礼束缚，也不应由外在于人的自然制约，而理应尊重人的主体价值，确立人的主体地位。

音乐的根本特征在于以在时间中运动的乐音体系表现的内心世界、感情生活，在一切艺术中音乐具有最充分的主体性。它必须尊重人的主体价值，确立人的主体地位，自由地表现人的内心世界、感情生活，真正成为“自由的精神生产”。

（原载《音乐研究》1987年1期）

民族音乐学家的音乐观

沈洽

一个民族音乐学家，其音乐观应该是博大的、有机的、相对的。博大的音乐观，这含两层意义：一是音乐时空观的博大，一是音乐范畴观的博大。

民族音乐学家眼里的音乐应该包括人类的"一切音乐"，而不仅仅是"我群"文化的或少数几种"他群"文化的，或仅仅是"我群"文化所能理解和接受的那些音乐。用博大的音乐时空观来观照人类音乐的范畴，这是区别于传统音乐范畴观的一大特色。为了不致把可能视为音乐的东西，轻易地从我们的视野中漏掉，我们宁肯把音乐的范畴放宽。我们或许只能做这样的理解：音响其中凡能起到语词(概念)作用的那些因素即为语言，而超越语词功能之外的一切都是音乐。

有机的音乐观：一、一个"音乐活体"是一个有机整体，改原先单纯追求对作品的结构进行分析，或强调在结构分析的基础上去解释其功能的思路为强调先理解作品的功能，再在此基础上去把握其内部结构的思路；改原先习惯采用的"质的直观分析"的思路为充分采用统计方法和数学模型的思路。二、一种音乐文化与其所处文化是一个有机整体。"音乐学家的职责就是研究音乐"，这样的舆论在我们的队伍中还有很大市场，严重阻碍了我们把音乐与它所处文化联系起来作为整体进行研究的势头的发展。三、人类音乐文化是一个有机整体。1、所有的音乐都有共性；2、人类各种音乐在形态上、行为—心理上、品格上的种种差异，也都与历史上各种文化间的交互影响直接有关；3、人类

的各种音乐文化的关系都是无序的。

相对的音乐观：相对主义的态度和立场要求我们“对任何文化所表现之价值的认识和评估，都取决于保持该文化的民族对于事物的看法”。价值观究竟是相对的还是绝对的问题，乃是当前我国音乐理论界潜在的，可能引起激烈争论的大题目。建立相对的音乐价值观，似乎应该明确以下三个观点：第一，任何一种音乐的价值都是相对的。第二、不同文化系统中的音乐，它们的价值是不可比的。第三，任何一种音乐的价值，只能采用它所处的那种文化所特有的价值标准进行判断和衡量。

（原载《音乐研究》1987年1期）

在交响音乐研讨会上的发言

罗忠镕

我听说有好些同志对这样一种情况有些忧虑，即近年来对一大批青年作曲家的许多作品是一片赞扬，也就是说捧得太多。这些同志的忧虑当然是有道理的。不过，我倒认为在我们音乐界出现这样一种气氛倒是一种可喜的、甚至是令人振奋的现象。只要不抱成见，谁也会承认我们今天的音乐创作确实已达到了相当繁荣的境地。这首先得感谢党的三中全会开创了象今天这样一种生动活泼的政治局面。许多同志怀着欣喜的心情，热情洋溢地称赞一番，哪怕说得有些过头，那也是完全可以理解的。而且，我以为，这种气氛对于我们事业的发展也并非无益。这种热热闹闹的气氛，总比那种扳起面孔吼得吓人，闭上嘴也沉默得可怕的气氛对我们事业的发展要有利得多。正因为近年来在全国各地涌现出一大批这样的青年作曲家，所以我感到我们的音乐事业大有希

望。在他们的学习和创作中尽管免不了有缺点和问题，但他们大多数都有一个突出的总的倾向，那就是探索精神和创造精神，我以为这更是希望之所在。的确，我是从未有象今天这样感到舒畅过，因为我至少可以理直气壮地学习和研究一些东西。我们今天的青年作曲家对这也许还不大能体会。我想凡对这有所体会的，一定会觉得今天的大好春光特别值得珍惜。所以说还是赶快趁这大好春光为我们民族音乐事业多干点实际的事吧！难道象“四人帮”那样不顾国家利益，只知谋取个人和集团私利的野心家就永远绝迹了？这也许有点杞人忧天，但据说宇宙也有春夏秋冬。如果说这真是统治自然乃至人世的不变规律，那就很值得忧虑了。不过，这也没有什么了不起，象我们这等曾经酸甜苦辣都尝过的人，再尝尝也不过如此，至于我们的青年艺术家们，也应该坚信人类要进步、社会要进步、艺术要进步，这也是谁也改变不了的铁的规律。一个真正的艺术家是经得起一切诱惑和折磨的考验的，是决不为春天的和煦所迷醉，不为夏天的炎阳所热昏，不为秋天的肃杀所吓倒，不为冬天的严寒所摧毁。我想我们年轻的作曲家们经过它这么几个春夏秋冬，那倒真正成熟起来了。

（原载《人民音乐》1987年4期）

“现代技法”与中国现代音乐创作

舒泽池

从作曲技法发展的角度来看，只要经过六个“台阶”，贝多芬就走向凯奇了。第一个“台阶”是功能的扩展为与突破，许多作曲家的革新一开始就表现于属和弦的削弱和破坏。第二个“台阶”是调式的扩展与突破，到以德彪西为代表的印象派作曲家，已经摧毁了功能大、小调的“一统天下”。第三个“台阶”是和弦结构的

扩展与突破。作为第四个“台阶”，不是无调性作品，而是1923年勋伯格创立的只有一音和另一音相互联系的“十二音作曲法”。第五个“台阶”是音律的扩展和突破。第六个“台阶”就只剩下乐音材料的扩展和突破了。抓住了调性、无调性这个关键，再看“现代作曲技法”或“20世纪作曲技法”，就可一目了然了。

以这样的观点来观察这两个时期，从音乐观念的高度上，很容易观察到比过去时代明显得多的五个割裂现象：第一个割裂——音乐与情感。第二个割裂——艺术与技术。第三个割裂——作品与听众。第四个割裂——创作与演奏。第五个割裂——世界性与民族性。其思维方式第一是封闭性——由打开观念封闭的追求到陷入新的观念封闭。第二是单向性——由扩展表现力范围的追求到陷入新的表现力范围的局限。第三是趋同性——由突破共性写法束缚的追求到陷入新的共性的束缚。第四是先验性——由打破传统的约束的追求到陷入新的传统的桎梏。

无调性音乐尚未成为主流，然而它的生命力是无可置疑的。当然，在可以预见的未来，无调性音乐不可能成为人类音乐创作的主流，无调性音乐不是对调性音乐的否定和取代，而是补充与扩展。

中国的“新潮”作曲家群体的出现对发展中国现代音乐创作的突破性贡献，现在就可以作出定评。从接受西方复音音乐的影响来说，他们身上同时接受了两种音乐的影响，并不是光喝西方无调性的奶。

20世界音乐潮流的最大特点是多元、多轨、多向，所以“走向世界”也是多元、多轨、多向的。当前关于“新潮”的批评有两点不足。一是光谈技术，不谈艺术，更不谈观念。二是对“新潮”提些不适当的要求，以至指责。先验地规定音乐如何如何必然成功，如何如何必然错误，难免不走进死胡同。古今中外，概莫例外，这是先验论思维的必然后果。

（原载《中国音乐学》1987年2期）

“合力论”产生的原由及其内核

赵晓生

“合力论”创作方法，是对20世纪音乐在思维方式和观念形态上发生的两次大变革进行凝重的分析、概括和反思的结果。拙作《二十一世纪音乐与新浪漫主义崛起》一文，把这一创作方法归纳为如下定义：“合力论”即作曲家可在理念与情感、控制与反控制、中心与无中心、协和与不协和、民族性与世界化等等，互相对立的诸范畴中，以一特定基点为出发点，综合应用其他各种与之对立的因素，为作品寻找恰当的“综合点”或曰“凝聚中心”，围绕这一中心将多重因素同时复合，从而形成新的风格特征。这就是“合力论”所企求达到的目标。

出于本人十分狭窄的观察视野，在对当前我国“新潮”作曲家的作品作了粗浅研究之后，在音乐理论上，认为有必要提出如下三个值得注意的问题：

一、创新首先是出新意，不仅仅是应用某种新技法。技法的革新可以产生新音响，但新音响不能等于新音乐，在哲理的、情感的、心理的更深层次上把现代精神与民族气质结合起来，才能达到出神入化的新境界。

二、技法的革新需要有坚深的传统根底。大师在深厚传统功力基础上的抽象与孩童瞎涂乱抹之中偶然形成的线条图案，有时会惊人地相似，然而知深浅的人都明白，内中功底却天地悬殊。只有把民族的与世界的这两条老“根”紧紧地掌握在手中，并尽可能使其合为一体，我们的新音乐才能根深叶茂，叶盛实丰。

三、音乐创作中严密的理性控制，并非音乐的终极目的。系列音乐、在五、六十年代兴盛于欧美，风靡一时，现已趋向衰落，因为，用“数”控制音乐的做法只有当其音乐本身具有内在力量时才有意义。越来越罕见再有严肃的专业作曲家继续用这种方法写作。这是因为音乐终究不能被数学所替代。

“合力论”创作方法的内核是摆脱纯净的单一风格思维方式，而将多种风格复合、组接、叠置、凝聚在一起而形成一种新的风格。它当然不可能也不企图去代替其他的做法。“合力论”不是一种“体系”不是一种“风格特征”，而是寻觅一种使现代音乐思维获得社会的更多层次听众所理解与接受的诸种途径中之一种。

（原载《音乐研究》1987年2期）

作为结构力量之一的对比及其风格演变

彭志敏

在音乐用以反映客观现实生活和主观内心世界的诸多表现手段中，对比具有十分重要和多样化的意义。作为一种广义的方法或手段，对比的目的是要通过对既有乐思的辩证否定使音乐获得某种矛盾和冲突，回顾巴洛克时期以来的对比风格，探讨“对比一结构力”存在的可能性与表现的方式。引起人们对一种以“对比结构力”为主而形成的“多部整体化”曲式形态的重视和研究，是本文的主要目的。

巴洛克艺术时期的音乐中，对比仅还是一种普通的、非特征性的表现手段。但此并不意味着巴洛克音乐的构成就缺少对比。在相当的程度上，它们却正建立在某些特殊的对比方式及其相互作用的基础上。有对比而重统一，至使统一湮没了对比，是巴洛克

音乐关于对比处理的重要特征。

相继而来的古典主义时期，是一个在音乐上强调对比的时期。这时的对比已成为古典主义时期音乐中突出的特征和强大的进行推动力。然而，古典主义时期毕竟是一个讲究“中心”、讲究“法则”、讲究“标准”和“节制”的时期。音乐结构在形态上的主观性、规范性、段落性与封闭性，形成了它关于统一多于对比的风格。

浪漫主义时期的音乐对比，又在处理方式上进了一步。(1)音乐构成诸要素所表现出来的对比性处理趋向复杂、细致和系统。(2)速度改变，被作为一种重要的对比手段而提到了显著的地位。(3)作品内部所使用的对比主题在数量上减少而在关系上更靠近。

20世纪的音乐家从德彪西他们手里接过了要“烧毁旧世界”的火炬。“对比”这一手法，即开始在一定条件作用下，在一定的范围之内，释放出原被压抑了的结构力量，一、在参与音乐的结构成分和组织方式上，强调“特定风格的一致性”，是多面性，多元化对比赖以成立的重要条件。不同作家以对比为重要结构力写作时的共性，以下几点十分显著：①段落数量的不限性与主题形态的浓缩性。②材料分布的自由性与主题交替的非周期性。③主题进行的固定性与反发展性。二、遵照作品特有的内容构思，以非内在的手段来促成结构统一。

（原载《黄钟》1987年1期）

《原野》的启示

施万春

金湘积多年来在合唱、室内乐、交响乐等各种音乐体裁的创

作经验，向歌剧这块众说纷纭的领域迈出了很有魄力的一步。他抓住对剧本内涵深刻把握这一个立足点，在这一立足点上展开音乐、舞台、情节发展为一体的全方位构思：人物双重性格不可调和的深刻矛盾，构成"失落"、"爱情"、"复仇"、"毁灭"四幕剧的主线；人物悲剧与主体感受潜流的巨大反差、衬托"原野"背景上对历史的沉思，音乐作为歌剧之魂，渗透为全剧这一内在张力的幅射与发展。

1、音响时空的张力：和声空间构思浓墨渲染悲剧气氛，主题贯穿把握全剧哲理精神。序：乐队大七度、小二度构成的持续音背景发源于作曲家对全剧悲剧色彩所设计的那个由两个相差小二度调性叠在一起的四、五度叠置的中心和弦。主题缓慢凄凉，展示"原野"的深沉广袤。在全剧中不断出现，在中心和弦派生出来的小二、大二、增四、纯四、五度等音程的衬托下，与人物唱段交织着、伸延着、发展着。

2、音乐性格的张力：咏叹调设计多侧面揭示人物性格。多手法写意刻画角色差异。不同音乐性格强化了人物情感的内在张力。

3、音乐节奏的张力：金湘借鉴西洋歌剧手法并结合民族的说唱道白，加上戏曲的打击乐，成功地运用了宣叙调和咏叹调。作者结合管弦乐进行整体构思，加强了人声与乐队的立体效应。

4、音层交响的张力：重唱合唱的运用，多层展示了人物内心的斗争；乐队与人声的交响，推动了剧情发展。全剧几段重唱立体地显现了人物的情感交锋，复线条的叠置加剧了剧情发展节奏，超越了传统戏曲单纯对唱的局限，也超越了话剧语言的局限。

金湘的《原野》是感人的，他的成功在于准确把握了作品内涵，以作品内在张力场为立足点。借鉴西洋歌剧手法，继承民族戏曲精华，融汇各种作曲技法完成立体构思。当然，他的作品还有一些值得挖掘的地方，如在大胆吸取各种不同音乐技法时，如何

使风格更为统一，如何进一步理解人物的思想感情使音乐写得更为感人；如何使音乐的发展一直能保持足够的张力；以及配器上的一些细微问题等等。

（原载《人民音乐》1987年9期）

“改革歌剧”与歌剧改革

居其宏

改革，在我国政治经济生活中是一项从未有过的极其伟大而复杂的战略工程，歌剧艺术家们要想把改革的主题纳入自己的艺术视野，要想以歌剧形式去反映改革浪潮在当代中国人的内心世界中所激起的种种关于理想、道德、情操、事业、爱情的巨大波澜，首先必须使自己的历史观、价值观、美学观经受改革的洗礼跟上改革的步伐，在改革中完成对自我的超越。简言之，歌剧要表现改革，就必须变革艺术家用以观察改革者，改革事件和改革生活的历史目光和价值标准。否则，便不可能对改革现实作出准确的价值判断，甚至可能产生把历史道德化的倾向。在这方面，《特区迴旋曲》存在着明显的缺陷。

尽管音乐界一些同志反对“观念更新”的提法，我仍坚持认为，一部音乐史、歌剧史，从某种意义上说乃是一部音乐观、歌剧观更新嬗变的历史。处在改革开放条件下的新时期歌剧艺术，由于时代的呼唤和现实环境的催逼，已经在空前的深度、广度和速度上开始了观念更新的过程。一句话，改革的时代呼唤着改革题材的歌剧和歌剧艺术自身的改革。

（原载《人民音乐》1987年12期）

论中国传统音乐的保存与发展

黄翔鹏

一、历史情况：古今传承关系的回顾

从历史上的演变过程到现存的音乐实际，中国传统音乐都不是一个狭隘的、全封闭的文化系统。它是在不断的流动、吸收、融合和变易中延续着艺术生命的；同时，它又穿过无数岩石与坚冰的封锁，经历过种种失传威胁，才得以流传至今。

1、在一片失传声中传承下来的中国音乐。

中国历史上的“雅乐”一般地不是真正古乐，而“今乐”却一般地具有古远传统。如果放眼于宫廷雅乐之外，就可以看到传统音乐的真正广阔天地和古今传承关系的真实规律。

2、今乐的各种不同程度保存着古乐面貌。

“今乐”的历史渊源常常古老得令人难以置信。我们眼前现存的传统音乐，动辄都有千百年的历史。第一种是古老的生活风俗音乐的遗存。第二种情况，有生活方式的传统依据，但曲调常有即兴变化。新词每随情景而异的音乐。第三种是某些地区的、或民族的乐种中甚至可以相对完整地保存着古代某一种曲调或歌曲的原貌。第四种情况是犹有古谱留存的失传乐曲。

3、中国古代音乐的三大历史阶段和其间的断层现象。

对中国传统音乐作型态学的宏观考察，我认为：历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。在三大历史阶段之间，以及它们和现代音乐之间，发生千年一现的、严重的断层现

象至今有三次，第一次是在战国后期至秦汉间的战乱中，第二次是在唐末至五代间，第三次即近百年迄今的变化。每一次断层中，都有社会生活的巨变，足以引起某种失去生活依据的音乐发生失传现象。

二、现状：

中国古代音乐和现代音乐之间存在的断层现象相当深刻。有古、今之间的隔阂，也有中、西之间不同方法、不同音乐型态的差异。

1、中国现代生活中的传统音乐和传承关系的重大变化。

中国传统音乐分为四种类型：民俗型、乐种—雅集型、剧场型、音乐会型。前两种类型，沿着旧有的继承轨道，自有延续，基本规律还是随着社会生活的发展趋势，自生自灭。后两种类型是本世纪以来逐渐形成的，新式的传承渠道。旧有的传承关系以这支队伍作为保证的、可以依靠的力量。

2、在传统音乐的危机中进行着的搜集、整理、保存工作。

七十年代末，开始了称作五大集成的传统音乐搜集、整理、保存、出版工作。中国的高等音乐院校有些传统音乐的专家通过口传心授、活的演奏做了很有益的工作。这些做法反映了保存中国传统音乐的最新水平。

3、“移步不换形”和传统音乐在发展中获得的保存。

传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难以察觉的方式缓慢变化着，是它的活力所在，这就是“移步不换形”的真谛。

4、亚洲国家对待西方影响问题的经验和中国怎样保存遗产的问题。

就固有传统音乐的保存与发展经验而言，中国接近于印度，就当代音乐创作及其所接受的西方影响而言，却又约略近于日本。

5、保存本源，求取发展和传统音乐的教学。

在当前的现实条件下，必须把传统音乐的本来面貌、原始面

貌教给学生，而不能仅以传授发展后的结果为满足。

6、新的展望和青年音乐家的培养问题。

应用现代音乐理论的科学方法，来整理自己的传统理论。从而修正或补充国际通行的音乐基本理论，并在音乐教育中，为青年音乐家的培养尽绵薄之力，应该是我们中国的传统音乐工作者面临的任务之一。

（原载《中国音乐学》1987年4期）

论东方民族乐律的不确定性

应 有 勤

奥地利音乐学家霍恩波斯特尔关于用巴西或美拉尼西亚排箫吹奏“五度循环体系”的理论直接导致了“民族平均律制”的提出，在学术界影响颇大，并已涉及东方各民族音乐体系的共同来源问题。

霍氏数理模式作为一种假设是根据不足的。其结果不能圆满地解释民族乐制。近年来，我们发现东方许多民族的乐制的音阶关系似乎没有固定的音程，呈现“模糊性”。问题在于，要弄清这些在乐律上至今还难下定义的音阶是否存在乐律的“随机性”，首先应证明东方民族乐律确具不确定性。

人类长期的音乐实践才形成音响心理的雏型，不同的音乐条件也形成了不同民族的音响心理，口弦等泛音乐器的音律不依赖于弦、管的长度分割，这对推断东方民族乐制的“随机性”有着非常重要的意义。

西方学者基本上是回避第7、11、13倍音的，而这些被忽略的素数倍音恰恰在东方民族乐制中经常见到。不过它们不一定以

精确面目出现，而常常以近似的面目出现，表现为“随机性”。因此东方民族乐制的“随机性”特征以及这些素数倍音在民族音律体系中的地位和作用不易被发现、认识。民族平均律的理论正是基于上述原因的产物。它缺乏音响心理一般规律的根据和数理上的根据，没有反映东方民族乐律的本来面目，未能揭示其内在规律，本文所验证的民族乐制多存在于口弦音乐十分流行的典型地域。源远流长的口弦等民族乐器的7、11、13等倍音已在这些民族音响心理素质上占据相对优势。在这些民族的音乐中正因为较多地渗入了这些素数倍音，因而长期来便形成了丰富繁多的乐制。

（原载《中国音乐学》1987年3期）

浅论佛教与中国音乐

田青

佛教对中国传统文化的影响

与西方相比，中国文化确不象欧州文化那样有着如此明显的宗教性，传统的中国人，也不象传统的欧州人那样有着专一的与世俗思想相对立的宗教意识。但是，这绝不能说明中国无宗教文化，更不能说明中国传统文化中没有宗教的强烈影响。在中国，任何一种宗教在影响中国传统文化的同时，都或多或少地与儒家文化联系在一起。说明这种情形，佛教是最好的例子。在文化艺术领域中，佛教的影响同样深远、广泛，同时又不露痕迹，这也如禅宗的绝妙阐述一样：无一处无佛，同时，又无一处有佛。所以，宗教对中国文化的影响有两种方式，一种是“有形的”影响，一种是“无形的”影响，“无形”的影响，却更多，也更应引起人们的重视，在文学、音乐与绘画方面，佛教的影响是巨大的。

纵看历史，中国传统文化的鼎盛时期是唐代：横着比较一下

东西文化，则最能代表中国美学观念、最具有中国特色的艺术形式，或一个西方人一提起“中国艺术”时最先忆起的印象，应该是中国的文人画（写意画）与单声音乐。而无论是唐代文化的繁盛，还是文人画与中国单声音乐的形式，其美学意义的底蕴，则是宗教——主要指佛教——的影响。

佛教禅宗认为人性之中本有佛性，刻意追求，反而“不可解脱”的理论，曾开启了中国知识分子和艺术家们的神奇的想象力与认识事物、表现事物的方法。“青青翠竹、皆是法身；郁郁黄花、无非般若”。中国画家、音乐家与诗人们，从汉魏六朝之后便发现了自然中的“佛性”，发现了自然美，发现了人与自然的和谐是超出一切功利的、最可宝贵的追求。从中国的山水诗、山水画，到中国传统音乐中大量的表现自然美为题材的乐曲，如《高山》、《流水》、《春波绿》、《淡黄柳》、《梧桐树》、《萃黄花》《潇湘水云》、《雨打芭蕉》……实际上体现了中国人的一种思想，即认为“道无不在”，一草一木，“麻三斤”、“庐陵米”、“落花柳絮、竹针麻线”之中，都深蕴着至高无上的真理。同时，禅宗“一切众生，皆有佛性”的观念，也早已在中国产生。“不杀生”和对自然界动、植物的热爱与保护，不仅仅是佛教徒的信条与品质，也影响了大部分中国人。

（原载《音乐研究》1987年4期）

改革国民音乐教育的九点建议

赵宋光

一、音乐与舞蹈、体操等的综合。

音乐对于人的道德行为具有规范陶冶的功能，正是由于它不

仅是一种听觉艺术，在更深的层次上也是一种运动艺术。对于幼儿、儿童和少年，若不通过全身运动器官的外部活动来诱发是很难一下子就在内化的水平上来抓住音乐的运动艺术内核的。因此，在国民教育中，音乐与舞蹈、体操的综合都是不可缺少的。

二、创作供幼儿、儿童、少年表演的歌舞剧。

经常多方面地同姐妹艺术综合在一起进行表演，是音乐艺术的一个突出特点，这样的综合性体裁使音乐能更好地发挥它的审美教育功能，特别是使年幼的受教育者更易于领会音乐的审美内涵。提倡这种体裁的意义是让每个儿童少年都有机会亲自参与综合艺术表演。从受动的欣赏转到主动的体验，从宾客转为主宰。

三、在幼儿园和小学推广奥尔夫乐器。

奥尔夫教学法由三种要素构成：一是教材，二是乐器，三是教学活动方式。在所谓“奥尔夫乐器”中，最值得注意的是系列化定音打击乐器，常用的是带有共鸣管的铝板琴和木琴。

四、为幼儿园、小学和中学创作并录制各种背景音乐。

电声的录音放音设备的大面积普及使音乐的社会功能得到扩大，可以为人们的特定活动环境创造相应的特定情绪气氛，也为社会美育和学校美育开辟了新的渠道。

五、用协变唱名法普及五线谱，用音位显示板改进乐理教学。

在带领学生练唱时，教师按音键、学生边听音调，边看音位显示板，边用协变固定唱名唱出曲调，理解和感觉就完全结合起来了。

六、在模唱、视唱、背唱训练中采用综合乐感教学法。

音乐听觉和音乐技能的训练应力戒支离破碎，力戒把活的音乐整体宰割成干枯的残片。综合乐感教学法就是针对以往音乐基础训练中的弊端而提出来的。

七、编纂适用于幼儿园、小学、中学的音乐欣赏系统教材。

八、组织和培训少年、儿童合唱团。

九、组织和培训少年、儿童乐队。

（原载《人民音乐》1987年7期）

论普通音乐教育与新型人才培养

马慧玲

中外历史证明：音乐教育和人才培养从来都是密不可分地联系在一起的。在科技发展，知识爆炸，新型人才灿若群星的当代，它的重要性丝毫没有减弱，而且更加突出。

中外历史上，特别是曾经具有高度文明的国家，在人才培养上充分运用美育特别是音乐教育以形成一个完整和谐的教育体系方面表现出极大的相似性，形成了中外教育发展史上的一条共同规律。

在当今这个新技术革命浪潮与知识爆炸、信息扩散的时代，正在把智力投资、人才竞争推向更高的阶段。音乐艺术和当代社会存在发展的关系越来越密切，谁看不到这点，就必将落后。

长期以来，在“左”的思想影响下，美育在我国没有得到应有的重视，却被贴上了“资产阶级”的标签，多年来这种指导方针所带来的严重后果使人触目惊心。

艺术教育是美育的中心环节和主要手段，而音乐教育又是艺术教育的重要组成部分。音乐艺术的感染效应十分强烈，还具有强烈的净化效应；一旦沁人心灵，就会唤起原始情欲的升华和功利观念的消失。音乐艺术还极大地丰富着我们的情感和调节平衡情感，能激发无限广阔的联想能力，培养人们的整体意识与协作关系。

长期以来，人们谈论音乐的作用往往归纳为教育作用、认识

作用和美感作用。从本质上来看，实际上音乐艺术的根本功能是以审美为中心的动力系统，认识、教育、娱乐等社会职能，都是统一于美的领域内并通过情感的中介实现的。

（原载《交响》1987年1期）

音乐知觉力的失落与重建

曾田力

对人的心灵陶冶和人格塑造。这是音乐教育的本质所在。然而在以往的认识中，音乐教育的本质却似乎被一些直接的实用目的及由此产生的结果掩盖了。音乐教育成为一个为社会生产特殊“物品”的机器，其体现在教育观念、方法上的一个弊端就是重技轻艺。其重要方面就表现在教育过程中音乐知觉力的失落和衰退。

音乐知觉不是对某一音乐构成要素的单一反映，而是它们相互关系的综合的、整体的反映，而且音乐知觉中对音乐本身的整体反映必须参与主观的情感体验在内，这种情感又必须是建立在对完整的情感表现性的整体把握上。

我们目前的专业音乐教育中，从知识结构到教学方法基本上遵循着一个把学生投入到技术知识各自单学科的完整网络中去的教学体系。追求的是单科知识的系统、完整性，进行的是单方面的技能的感官训练。这样的后果，必然造成学生音乐知觉力逐渐退化的严重危险。审美体验，那置身于音乐海洋的酒狂醉意，那震憾心灵的强烈感受，那在音乐中对人生真谛的窥见和对宇宙本体的领悟，曾几何时在学院式有着庞大知识容量的“音乐科学”面前已变得麻木和僵死了。

音乐知觉力失落的实质表现就是以音乐构成的各要素肢解音乐的整体；以对音乐符号的判断、相互关系的分析代替整体表现性的体验。音乐知觉力的失落从根本上颠倒了音乐与人的关系，破坏了人的感觉器官联合、协调、整体的感知作用。

美学界的新感性可以给我们以启发，“新感性是积累着理性并以理性规定着质的感性”、“是超感性和超理性的统一”。音乐知觉实质上就是这样一种超感性（纯自我主观情感体验）和超理性(音乐表现手段、技法、规律)的统一。并最终以感性体验为特征体现于人身之全部感官的联合作用的一种对音乐的整体把握。部分相加不能等于整体。反之，整体的性质对部分的性质都有着极主要的影响。我们应以此进行观念、知识结构、教学方法的变革，补足欠缺的学科，改革单学科的知识结构并进行必要的融合，把音乐教育作为建构一个人的审美心理结构的手段与途径。

（原载《人民音乐》1987年6期）

（本栏均为金兆钧摘）

本年纪事

电影音乐研讨会

中国电影音乐学会和珠江电影制片公司受广播电影电视部电影局之委托，于1987年2月10日至2月18日在广州召开电影音乐研讨会。参加研讨会的有全国十几个主要制片厂的专业作曲者和在电影音乐创作上有影响的作曲家、理论家60多位。大会就当前电影音乐创作中存在的问题进行了讨论，并观摩了《孙中山》、《血战台儿庄》、《山林中头一个女人》、《九寨沟梦幻曲》等十几部影片，与会代表就影片中的音乐进行讨论，曲作者在会上介绍了影片中的音乐创作过程及其甘苦，互相交流了创作经验。研讨会的另一内容是对电影音乐的本性进行理论上的探讨。到会的同志都对当前电影歌曲贫乏感到十分焦虑，希望编剧、导演和作曲家共同努力。

会议期间上海音乐学院谭冰若为大家举办了通俗音乐讲座，叶纯之作《音乐概念》、仲呈祥作《关于近几年来电影的一些特点》专题发言，最后由中国电影音乐学会会长王云阶作总结发言，他认为这次研讨会在探讨电影音乐规律方面取得了可喜成果，提高了认识，开阔了视野。

“交响乐之春”大型音乐会

3月1日为庆祝交响乐爱好者学会成立，中国音乐家协会表演艺术委员会、交响乐爱好者学会和中国国际声像艺术公司在首都体育馆共同主办两场“交响乐之春”大型音乐会。

由中国人民解放军军乐团、中国芭蕾舞团、中国歌剧舞剧院、中央乐团、总政歌舞团、总政歌剧团、二炮文工团、中国广播交响乐团、中国电影乐团、中央歌剧院、北京交响乐团等管弦乐队800多位乐手参加演奏，李德伦任总指挥。刘玉宝、吕蜀中、马文、卞祖善、王恩悌、韩中杰、徐新、袁方、金正平、郑小瑛、谭利华等指挥家分别指挥演奏了外国名作及我国作曲家李桐树、郑律成、郑路、马洪业的作品。最后李德伦指挥由11个乐团800多名乐手联合组成的巨型交响乐队演奏了李焕之的《春节序曲》。周克玉、陈昊苏、封明为、刘述东、吴祖强、邓朴方等出席了音乐会。

希思指挥中央乐团为残疾人义演

英国前首相爱德华·希思4月20日在北京人民大会堂指挥中央乐团交响乐队，为残疾人举行一场募捐义演音乐会，乌兰夫、田纪云、荣毅仁、张劲夫等出席了音乐会。希思指挥交响乐队演奏了埃尔加的《在伦敦城中的序曲》、德沃夏克的《自新大陆》、柴可夫斯基的《罗可可主题变奏曲》，并与北京市残疾人业余艺术团合作，用钢琴演奏了中国乐曲《翻身的日子》、《良宵》。大提琴演奏家弗·施密特在协奏曲中担任独奏。

这次音乐会是由中国国际信托投资公司和安达信公司联合主办的。

中国交响音乐创作研讨会

1987年5月4日至9日，中国音乐家协会创作委员会在北京召开了全国范围的中国交响音乐创作研讨会。会议代表50余人，其中大多数为作曲家，少数为音乐理论家和指挥家。会议由中国音乐家协会创作委员会常务副主任王震亚主持。会议分两个阶段进行，开始阶段，播放了近年来的交响音乐新作品38部，随后结合这些新作品及当代交响音乐创作的有关问题交换了意见和提出建议。

中国音乐家协会主席李焕之，副主席、创作委员会主任吴祖强参加了会议并讲话。

民乐的现状与未来学术讨论会

中国民族管弦乐学会于1987年5月14日至17日在北京召开了“民乐的现状与未来”学术讨论会，来自全国各省、市的民乐指挥、作曲、演奏、理论家共70多位代表参加讨论会。出席开幕式的有周巍峙、吕骥、赵沨、李焕之、李凌、黎英海、彭修文、秦鹏章、朴东生等音乐界著名人士。代表们在会上介绍了各省、市、地区民族音乐、理论、创作及乐队的发展情况。会议重点就如何使民族管弦乐在新的历史时期更加取得科学化的发展，如何在“两个文明”建设中发挥更积极的作用进行讨论。并讨论了关于民族管弦乐队的建设及规范化、关于民族管弦乐乐曲创作等问题。

中国教育学会音乐教育研究会成立

1987年5月25日至5月30日中国教育学会音乐教育研究会在北京举行成立大会和首届年会，与会代表来自全国29省、市、自治区的音乐教研员、教授、优秀音乐教师共80余人。中国教育学会副会长张健、学术部主任赵岚梵、中国音协副主席兼音乐教育委员会主任李凌、赵沨出席了这次大会。大会由筹备组负责人张肖虎主持，张健宣读了中国教育学会的贺词并转达了国家教委副主任兼艺术委员会主任彭珮云对音乐教育研究会成立大会的祝贺。国家教委副主任柳斌在成立大会上讲了话并提出几点意见：一、希望大家研究和加强审美教育。二、要充实艺术教育的设备。三、大力加强师资队伍建设。四、全社会都要支持、关心艺术教育事业的发展，为艺术教育实施多办一些实事。李凌、赵沨等也分别讲了话。

东方音乐学会首届年会

1987年5月7日至9日，在上海音乐学院举行以东方音乐与东方文化为中心议题的东方音乐学会首届年会。参加年会的正式代表有40人，除上海地区会员外，还有外地及香港、日本、英国、法国的专家、学者和同行。共收到论文36篇，28人在会上进行了论文宣读或专题发言，内容涉及古代音乐、宗教音乐、江南丝竹、东方传统音乐等。

在5月6日开幕式上东方音乐学会会长江明惇、名誉会长贺绿汀、日本东洋音乐学会会长岸边成雄博士、以及上海佛教协会会长真禅法师、上海道教协会副会长陈莲笙道长、中国音乐家协会浙江分会主席周大风等先后讲了话。岸边成雄博士在年会上介绍了日本东洋音乐学会的情况，同时还建议日本东洋音乐学会与上海东方音乐学会举行两次联

合年会。

会议进行中观摩了"海内外江南丝竹创作与演奏比赛"，观看了部分与论文有关的录像。有关这次年会的学术成果，将经过筛选，编成《东方音乐论文集》出版。

附：年会论文目录

一、中国古代音乐

"阳关三叠"是如何"三叠"的　金建民（上海音乐学院）

"三五要录"所记载的演奏形式　峰雅彦（日本大阪府）

从几种曲谱的比较看《长生殿》音乐的演变　刘明澜（上海音乐学院）

黄钟正律析　陈正生（上海艺术研究所）

曾侯乙钟律与巴比伦天文学　饶宗颐（香港中文大学艺术系荣誉讲座教授）

宋朝流行的拉弦乐器　白莉（上海音乐学院法国留学生）

二十世纪东西方文化冲突与交融中的中国古琴艺术　林友仁（上海音乐学院）

跳神、大傩与黄帝　唐健垣（香港演艺学院）

汉唐佛教音乐述略　王小盾（上海师范大学文学研究所）

梵呗窥源佛曲辨宗　林培安（上海音乐学院）

筚篥考　徐立胜（上海电影乐团）

茅山道教音乐的原始资料　陈大灿（上海音乐学院附中）

简论广西少数民族乐器　杨秀昭、卢克刚、何洪（广西艺术学院）

唐代风雅十二诗谱的节奏问题　夏野（上海音乐学院）

运用民歌中的高腔唱法和润腔手法　黄白（上海音乐学院）

论板腔体音乐　刘国杰（上海音乐学院）

北方汉族民歌中的变宫音　黄允箴（上海音乐学院）

汉族三拍子的特点　周大风（中国音协浙江分会）

器乐牌子曲小议　周大风（中国音协浙江分会）

大小调体系适合中国国情么？周大风（中国音协浙江分会）

关于民歌特征的美学思考　江明惇（上海音乐学院）

"地地道道"到底是什么？钟思第（中央音乐学院英国留学生）

二、江南丝竹

江南丝竹"欢乐歌"、"五代

同堂”与唐大曲“春莺啭”、“皇帝破阵乐”之比较 叶栋（上海音乐学院）

江南丝竹“八大名曲”析 李民雄（上海音乐学院）

关于“三六” 许青彦（上海民族乐团）

从“中和之美”谈到江南丝竹的审美情趣 高厚永（南京艺术学院）

江南丝竹的风格 周大风（中国音协浙江分会）

激流勇进——谈江南丝竹的再发展 周大风（中国音协浙江分会）

三、东方音乐

日本东洋音乐学会的历史 岸边成雄（日本东洋音乐学会）

北非阿拉伯音乐 鲁松龄（中国艺术研究院音乐研究所）

古代的印度音乐 陈露茜（中国艺术研究院音乐研究所）

十九至二十世纪大阪琴坛简要 飞田立史（上海音乐学院日本留学生）

东方乐制的理论和实践 陈应时（上海音乐学院）

东方民族乐律研究 应有勤（上海音乐学院）

中国日本近现代音乐史的类似现象（序论）——历时性的变容 罗传开（上海音乐学院）

对象、资料、方法（民族音乐学研究）（日）山口修 罗传开译

屈家营“音乐会”

1987年5月27日晚中国音乐家协会，音协河北分会、中央音乐学院等单位在中央音乐学院礼堂联合举行了河北省屈家营“音乐会”。会上农民乐手演奏了《纠君堂》、《海青》、《法器》三首大曲和小曲联奏。中国音乐家协会主席李焕之观看演出并在演出前讲了话。

屈家营“音乐会”是河北省固安县农民一种古老的民间乐会，形成年代至少可追朔到清代中叶前。经农民乐手世代相传，保存有完好的民间传统曲目，包括十三套“大曲”和30余首“小曲”。中国艺术研究院音乐研究所从1986年春季起曾多次派人前往该会进行调查采访，录音、录像，收集了珍贵的第一手资料。屈家营“音乐会”是如

今保存比较完好的一个传统乐队，在同类民间器乐中，其音乐曲目丰富，风格古朴，较好地保存了传统风貌，具有较高的保存和研究价值。

上海国际艺术节

上海国际艺术节从1987年5月31日至6月18日在上海举行。参加这次艺术节活动的有来自美国、苏联、日本、波兰、加拿大、澳大利亚、墨西哥等国和香港地区的506位艺术家。自艺术节开幕以来，共演出各种艺术样式的节目25台、72场，其中上海各艺术院团单独演出的节目7台、23场，外国和香港地区的艺术家和艺术团体演出的节目10台、30场，中外艺术家和艺术院团联合演出的节目8台、19场，其中歌剧2台，音乐会11台，舞剧与舞蹈7台。此外，还同时举办了内容丰富多彩的5个艺术展览活动。整个艺术节期间进剧场和展览厅欣赏演出和展出的观众达30万人次。

这次艺术节不但进行了文化交流，也体现了我国的开放政策，它向外国朋友提供一个了解中国、了解上海的极好机会。艺术节组委会秘书长兼艺术总监刘念劬对这次艺术节作了这样的评价："上海国际艺术节进行的是中外艺术家之间的合作与交流，但它的意义远远超越了艺术的界限，在对艺术真善美的追求中，世界变得更加小了，人们更容易得到心灵的沟通。也许没有任何一种形式比艺术更适宜于进行国与国、人民与人民之间的交流。在艺术节愉悦的心态下，人们合作的愿望似乎比平时更为强烈。"

这次艺术节万里副总理发来贺辞。王蒙部长、江泽民市长为艺术节题了词。

附：艺术节音乐会节目一览

日本国际音乐艺术家协会青年访华团演出三台节目：日本传统音乐、日本室内乐、歌剧清唱《新宇宙传说〈魔笛〉》。

日本龙童组乐队演出摇滚乐。

苏联艺术家小组演出音乐、芭蕾、魔术。

美国指挥家乔纳坦·斯登堡与

上海交响乐团合作演出。

上海民族乐团精品演奏演唱会。

美国加州北岭大学音乐系与上海歌剧院合作演出歌剧《艺术家的生涯》。

波兰钢琴家彼德·巴勒齐内独奏音乐会。

美国朱利亚特大学学生乐团演出交响乐。

墨西哥指挥家本哈明夫妇与上海交响乐团合作演出。

上海乐团中外著名合唱作品音乐会。

全国民族声乐理论研讨会

由中央文化部艺术局、中国音乐家协会表演艺术委员会、中国少数民族声乐学会委托沈阳音乐学院举办的全国民族声乐理论研讨会，于1987年7月20日至25日在沈阳召开。来自全国各地、各民族的70多位专家、教授、歌唱家，通过各种形式交流切磋，探索中国民族声乐理论体系、规律。

中国音协名誉主席吕骥，副主席、表演艺术委员会主任时乐濛出席了这次大会。大会还组成慰问团，由吕骥、时乐濛、常香玉、关世雄、秦咏诚率领，到参加扑灭森林特大火灾的英雄部队——沈阳军区进行慰问演出。会议期间还举行了中国少数民族声乐学会理事年会，商讨该会的学术活动安排及有关事项。

第一届中国艺术节

第一届中国艺术节主会场的活动于1987年9月5日至25日在北京进行。中国艺术节的组织机构由万里任主席，王蒙、陈希同、贺敬之为副主席，王蒙为组织委员会主任，英若诚、陈昊苏为副主任。

第一届中国艺术节以展现我国民族音乐为主。参加北京主会场演出的有来自全国25个省、自治区、直辖市和中直、军队、产业系统的文艺工作者，以及应邀来京演出的香港中乐团，和执行文化交流协定计划来我国演出的苏联奥勃拉兹佐夫木偶团、联邦德国的斯图加特芭蕾

舞团。共演出了44台剧（节）目（包括特邀两台）155场。音乐节目有民族乐队音乐会，民族器乐独奏、重奏、小合奏专场音乐会；有全国优秀演唱家联合演出声乐专场音乐会；有中央乐团、中国青年交响乐团演出的交响音乐会；还有香港中乐团的音乐会。歌剧有中国歌剧舞剧院演出的《原野》（根据曹禺名著改编的）、湖南湘潭市歌剧团的《深宫欲海》。歌舞有湖北省歌舞团的《编钟乐舞》、中国歌剧舞剧院的《铜雀伎》、上海舞剧院的《金舞银饰》、中央芭蕾舞团的《唐·吉诃德》、中国人民解放军的舞蹈专场晚会。话剧有哈尔滨话剧院的《曹植》、中国青年艺术剧院的《不知秋思在谁家》、中国儿童艺术剧院的《宝船》、上海人民艺术剧院的《中国梦》。戏曲有京剧传统折子戏专场，越剧、黄梅戏演唱会、川剧《白蛇传》、豫剧《石头梦》、潮剧《张春郎削发》。还有曲艺专场、杂技、木偶、皮影等多种艺术形式表演。此外，内蒙古乌兰牧骑艺术团、中国残疾人艺术团、首钢工人艺术团、首都少年儿童艺术团等都参加演出。

第一届中国艺术节开幕式9月5日晚在首都体育馆举行，由中直、北京市、艺术院校等三十多单位的千人民族音乐工作者演奏了“中华大乐”以及千人大合唱。还有著名歌唱家、著名曲艺演唱家的演唱。

在第一届中国艺术节主会场的活动中，还举办了五个风格迥异、各具特色的美术展览和两个想象丰富、创作精巧的全国少数民族传统乐器、彝族服饰展览；举办了规模较大的群众性的艺术活动等，使第一届中国艺术节的主会场活动更具有广泛性和群众性。

第一届中国艺术节除北京主会场的活动外，还从8月15日至10月10日在上海、武汉、兰州、成都、乌鲁木齐、大连和天津等地分别举办了富有地方色彩的中国艺术节的地区性活动。

中国艺术节分会场情况

大连之夏 历时9天，有11个国内外专业团体参加，共演出14台剧（节）目。

天山之秋 是本届艺术节中以少数民族文艺节目为主的分会场。自8月25日至9月3日共演出22台节目。其中有新疆歌剧团的大型维吾尔剧《阿曼尼沙——木卡姆先驱》；新疆歌舞团的乐舞《龟兹

古韵》；新疆艺术研究所木卡姆研究室和新疆歌舞团联合演出的叙诵歌舞套曲《且比亚特木卡姆》。

海河之秋 活动为期半个月，内容包括“津门曲荟”、“沽上剧展”、“民间花会”三部分。共演出27台剧（节）目。

西北荟萃 9月28日至10月12日在兰州举行，共演出20台剧（节）目。

四川、贵州分会场 在成都举行，共演出20台剧（节）目。（四川14台、贵州5台、成都军区2台、云南1台）。

华东·上海分会场 在上海分会场的开幕式上，有100把提琴奏出的《红旗颂》，由黄贻钧指挥220名音乐工作者组成的交响乐队演奏的交响乐。

中南分会场 在武汉举行，共演出12台剧（节）目。

亚太地区传统音乐研讨会

“亚洲太平洋地区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉”学术讨论会于1987年6月15日至19日在北京召开。此项活动是联合国教科文组织1986至1987年度活动计划中的第一优先项目，旨在通过这一活动引起人们对传统音乐的重视。来自澳大利亚、孟加拉、缅甸、印度、日本、尼泊尔、新西兰、巴基斯坦、菲律宾、泰国、土耳其、中国和香港地区的学者、教授以及美、法、联邦德国等国研究东方音乐的专家共50余人参加。其中，中国正式代表5人，列席代表12人。

与会者为大会提交30多篇专题论文，这些论文有的对本国或本地区的传统音乐的地位与作用、保存和发展以及传统音乐与当代音乐的关系等作了论述，有的对传统音乐中某一音乐品种的艺术特征、结构、规律、技法等进行了探讨，过去亚太地区的音乐学家们多数在相互隔绝的环境里工作，这次的会议提供了进一步合作的基础。

国际教科文组织代表玛德林·戈贝依、国际音理会副主席陈文溪、中国音乐家协会名誉主席吕骥、主席李焕之、副主席赵沨、吴祖强出席了会议。文化部副部长刘德有在开幕式上致贺词。

会议期间，代表们观摩了西安鼓乐，中国传统音乐作品，以及在传统音乐基础上创作改编作品的三个专场音乐会。

附：会议论文目录

澳土著音乐的延续性和变化 斯辛芬·怀尔德 （澳大利亚）

音乐家之间的文化交流——国际合作 萨玛尔·达斯 （孟加拉）

缅甸传统音乐的地位与作用 吴季春 （缅甸）

中国新音乐发展的灵感源泉 刘靖之 （香港）

亚太音乐传统的生命力 纳·梅农 （印度）

受日本传统启发的新音乐潮流 间宫芳生 （日本）

尼泊尔的音乐传统 安·古隆 （尼泊尔）

大洋洲音乐的使用问题 梅·麦克林 （新西兰）

音乐的作用 索海尔·拉那 （巴基斯坦）

文化传统作为菲律宾现代音乐思维的源泉 桑托斯 （菲律宾）

为音乐的保存和创作培训音乐家 法迦姆隆 （泰国）

土耳其音乐的节奏 希克梅特·西姆赛克 （土耳其）

亚太地区音乐作为创作的灵感 陈文溪 （越南）

现代中国琵琶独奏曲的创作 郑瑞贞 （法国）

蒙古民歌 德查克 （法国）

论中国传统音乐的保存和发展问题 黄翔鹏 （音研所）

论中国民族音乐中的数列结构 童忠良 （武汉音院）

唐代大曲曲式 叶栋（上海音院）

中华律学传统的复兴与开拓 赵宋光 （星海音院）

中国传统音乐及近代音乐创作中的复调因素 朱世瑞（中央音院）

中国民族音乐的抢救与整理 冯光钰 （中国音协）

论“十番锣鼓”中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系 樊祖荫 （中国音院）

探幽发微 李民雄（上海音院）

黄河流域东西部民歌区的形成及其艺术特征的比较 苗晶、乔建中 （音研所）

音腔论 沈洽 （中国音院）

简论传统音乐与当代“新潮”作品的关系 孙宜 （星海音院）

宗教与中国音乐文化 田青 （音研所）

传统音乐中的“犯调”在民族器乐创作中的运用 袁静芳（中央音院）

中国多声部音乐的发现与研究 伍国栋 （音研所）

从钢琴创作看传统音乐与当代音乐创作的关系 魏廷格（音研所）

北方一个农民乐队的历史与现状 薛艺兵 （音研所）

中国音乐史学会议

中国音乐史学会议于1987年10月16日至18日在江苏省江阴市召开。这次会议既是文化部艺术教育局领导下的中国音乐史教学研讨会，也是中国音乐史学会的第二次会议。参加者有全国音乐艺术院校、师范院校、音乐研究机构及音乐出版社等部门中的音乐史学研究和教学工作者约150多人。会议的领导小组成员有吉联抗、蓝玉崧、郭乃安、夏野、冯文慈、汪毓和、孙继南、陈聆群、赵后起、刘新之。中国音乐家协会名誉主席吕骥、音协领导人孙慎、张非等参加会议。

吉联抗致开幕词说：这次会议将对音乐史研究、教学工作起到继往开来的作用，在有所总结的基础上继续发展。会议分古代音乐史和近代音乐史两组，以专题发言和问题讨论的形式进行。闭幕式上有各组代表的发言，同时举行了全国高等音乐、艺术院校学生音乐史论文评选发奖仪式。会议期间还组织了"金秋暨阳音乐会"。

当时在江阴参加当代音乐研讨会的人员，也参加了史学会议的大会活动。

当代音乐研讨会

由中国音乐家协会理论委员会、《人民音乐》、《中国音乐学》和《当代中国》丛书音乐卷编辑部联合发起，于1987年10月16日至18日在江苏省江阴市召开了"当代音乐研讨会"。参加会议的有《当代中国》丛书音乐卷副主编、大部分编委、撰稿人和一部分研究当代中国音乐的专家、学者以及《人民日报》、《中国文化报》记者等50余人。《当代中国》丛书总编辑部的代表李烨、张长庚也参加会议。会议内容包括两个部分：一、就中国当代音乐发展中一些重要的理论问题交换意见；二、对《当代中国》丛书音乐卷部分章节的提纲进行讨论，听取与会者对音乐卷编写的意见，并部署下一段工

作。

在《当代中国》丛书音乐卷的编写工作方面，总编辑部的两位同志向大会介绍了这套丛书的性质和编写过程中一系列具体的技术要求，还就丛书其他卷的筹备、出版情况做了介绍。

江阴会议是中国当代音乐研究的第一次专业性聚会，与会代表热切希望成立自己的学术组织。经过会议酝酿和协商，决定在中国音乐家协会理论委员会指导下，成立一个群众性学术团体"当代音乐学会"，并民主选举了学会领导，选出总干事：孙慎，副总干事：郭乃安，干事：王安国、梁茂春、居其宏。

上海国际音乐比赛1987·中西杯
——中国风格钢琴作品创作及演奏

1987年11月10日至11月15日在上海举办上海国际音乐比赛——中国风格钢琴作品创作及演奏。由上海音乐出版社、上海音乐学院、中国音乐家协会上海分会、上海中西药厂、上海钢琴厂联合主办的。评委由中外著名音乐家组成。这次比赛分预选与决赛两个阶段进行，共收到报名作品181部（143人），经评委预选，依据"中国风格、艺术形象、表现技巧"三项要求，选定26部（25人）作品参加正式比赛。作者有中国、日本、苏联和加拿大的，参赛作品分中型和小型两类，正式比赛分两轮进行。比赛结果评选出获一等奖1部、二等奖3部、三等奖6部；2部作品获鼓励奖。获钢琴演奏奖4人、演奏鼓励奖3人。（详见本卷特稿《中国风格钢琴比赛与中国风格》）。

附：参赛作品目录

遥遥　陆培曲
版纳风情　夏良曲
遐思　石正波曲
太极　赵晓生曲
钢琴曲三首　罗忠镕曲
钢琴狂想曲　藤原丰曲（日）
第一钢琴奏鸣曲　崔文玉曲
第二新疆舞曲　石夫曲
莲花二章　大田樱子曲（日）
唐诗三题　寺嶋陆也曲（日）
鼓楼　邹向平曲

谐谑性的鼓动　石丸基司曲（日）
远古遥远的地方　今井聪曲（日）
利切卡尔奏鸣曲　阿纳托利·亚历山德罗维奇·波亚尔斯基曲（苏）
前奏曲八首　陈保华曲（苏）
春晓　林品晶曲（美）
浩瀚　陈嘉年曲（加拿大）
第一钢琴奏鸣曲　储望华曲（现在澳大利亚留学）
钢琴素描六首　王仁梁曲
宴乐　权吉浩曲
钢琴变奏曲　左贞观曲（苏）
十面埋伏主题狂想曲　崔世光曲（现在美国留学）
谐谑曲　崔世光曲（现在美国留学）
午夜的庆典　刘健曲
电子游乐场速写　徐坚强曲
调与腔　姜小鹏曲

（未注国籍者均为中国作者）

贝多芬系列交响音乐会

为纪念德国伟大作曲家贝多芬逝世160周年，从1987年11月17日开始由中央电视台和中国广播艺术团联合举办贝多芬系列交响音乐会，中国广播艺术团交响乐团，每十天分别在海淀影剧院和北京音乐厅演出贝多芬两部交响曲。这次系列音乐会除演奏9部交响曲外，还演奏贝多芬第五《皇帝》钢琴协奏曲、《爱格蒙特序曲》。由我国著名指挥家李德伦、韩中杰、郑小瑛、卞祖善、袁方分别任指挥。

全国通俗音乐研讨会

由中国音乐家协会理论创作委员会、社会音乐委员会、《人民音乐》编辑部、《当代中国丛书·音乐卷》编辑部、《歌曲》编辑部、中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐学》编辑部、共青团河南省委所属《流行歌曲》编辑部、中国音乐家协会河南分会等8个单位举办的全国通俗音乐研讨会于1987年11月25日至11月30日在河南郑州召开。全国50多个地区、单位从事通俗音乐创作、表演、评论的作曲家、词作家、歌唱家，传播和管理工作的音像出版机构、各地文协、音协分会及文化部、广播电影电视部等各方面代表计118位同志参加了会议，有5人在会上作了专题报告，43人作了大会发言。

研讨会内容广泛，涉及国内通俗音乐发展历史的回顾和现状的环视、存在的问题和建议。同时对美国、苏联流行音乐、欧美摇滚音乐情况作了介绍、理论探讨等。

与会者认为：通俗音乐经过七、八年辛勤耕耘，已成为我国音乐生活中不可缺少的部分。关于它的存在的合理性，产生的必然性，已经不是这次会议关注和争论的中心，而是如何发展具有中国特色的通俗音乐，认为关键问题是创作。

代表们对存在的许多消极现象也进行了讨论和批判，比如有些创作存在模仿倾向和粗制滥造现象，表演中矫情虚假，低级趣味，以及经营管理中的分散混乱，有法不依，无章可循等。

最后与会者还呼吁重视人才的培养，提高通俗音乐队伍的素质。

第二届国民音乐教育改革研讨会

中国音乐家协会音乐教育委员会举办的第二届国民音乐教育改革研讨会于1987年12月7日至12月12日在杭州召开。各省、市音协，大专院校、教育厅、局代表260人出席了会议。

会议讨论了“音乐立法”问题和建立中小学音乐教师考试升级制度问题。会议提出明年由省、市、地、县举办中小学音乐教师评奖；会议一致赞成向七十岁以上从事音乐教育工作的老师致函慰问。中国音乐家协会音乐教育委员会还编出50万字的《迎接美育的春天》一书。介绍国内外音乐教育方面的资料。

国家教委副主任彭佩云为研讨会写了书面讲话，中国音乐家协会主席李焕之写了贺信，副主席李凌、赵沨、瞿维到会并讲了话。

研讨会期间中国音乐家协会上海分会还在上海和杭州举办少年儿童专场音乐会以及教学现场介绍。

（本栏由王秋萍辑）

我国儿童音乐事业的新时期

——1987年儿童音乐活动综述

龚 耀 年

在中国音乐家协会及全国少年儿童文化艺术委员会的关心与支持下，经过有关方面两年多的积极筹备，我国第一个专门从事儿童音乐事业的学术团体——中国音乐家协会儿童音乐学会于1987年5月15日在北京正式成立。这是我国儿童音乐界一件值得欣喜的事情。多年以来，我国儿童音乐事业虽取得了一定的成绩，但缺乏长远的规划与活跃的学术探讨。从事这项工作的同志，多半还停留在自发、零散的状态，因此力量分散，步子迈得还不够大，远远满足不了广大少年儿童对音乐生活日益增长的需求。中国音协儿童音乐学会的成立，标志着我国儿童音乐事业的新发展，首先它把中国音协会员中100位热心于儿童音乐事业并在创作、理论、表演、组织活动方面等卓有成绩者吸收为会员，团结在学会的周围开展各项活动。儿童音乐学会给自己规定了四项工作任务：

1.组织词、曲作家熟悉儿童生活，开展各类儿童音乐作品的创作、演出、出版、录像、录音等活动。

2.评论、研究、介绍我国优秀的儿童音乐作品、儿童音乐家及儿童音乐活动。

3.收集、整理、研究、介绍我国各民族各地区的儿童民族民间音乐及研究、介绍外国儿童音乐。

4.密切与加强同国际间的儿童音乐团体、儿童音乐界人士的联系，进行广泛的学术交流与研讨活动。

1987年5月13日至5月15日儿童音乐学会在北京举行了第一次全国理事会，聘请周巍峙、瞿希贤任名誉会长，选举李群为会长，申溪、严金萱、金波、张文纲、龚耀年、潘振声为副会长。李焕之、周

巍峙，刘厚明、王震亚等同志在会上作了重要讲话。会议讨论了近几年的工作规划与设想，决定分五个方面成立专业组展开活动。即：儿童音乐文学组（包括歌词、儿童音乐剧、歌舞剧等文学创作）；儿童歌曲创作组（包括独唱、重唱、齐唱、合唱、小歌舞剧）；儿童器乐创作组（包括管弦乐、民乐的独奏、重奏、合奏及其它器乐作品）；理论组（包括儿童音乐理论、评论、史学及美学等各个方面）；表演组（包括各种器乐、声乐的独奏、重奏、合奏、独唱、重唱、合唱的辅导、指挥及表演艺术的探讨）。各个专业组都拟订了各自的活动计划，以进一步推动儿童音乐事业的发展。

据了解，截止于1987年底，宁夏儿童音乐研究会、广西儿童音乐学会，武汉儿童歌曲研究会，上海儿童音乐学会都已相继成立，并开展了活动。

儿童音乐事业的繁荣发展，关键在于创作，这几年虽有了长足的进步，但仍不尽如人意，无论体裁、题材、品种、样式都还不够丰富。由于历史及社会的原因，很长一个时期来，我们把儿童音乐创作的视野仅仅局限在儿童歌曲这个领域。儿童歌曲作为音乐入门的手段，无疑应是儿童音乐创作的基础，它覆盖面大，普及面宽，又有词与曲共同塑造艺术形象，容易为孩子们所理解和接受，但从总体看，它只是儿童音乐的一个局部。从体裁形式上讲，儿童音乐还应包括各种儿童器乐曲（独奏、重奏、合奏）、儿童歌舞音乐、儿童影视音乐、儿童广播音乐（广播剧、配乐童话、间奏乐）等一切与儿童生活有关的音乐作品。它不但应该有儿童自己演唱、演奏的作品，还应该有成人艺术家为儿童演唱、演奏以儿童生活为题材供他们学习、欣赏的各类音乐作品。总之，在儿童音乐创作的总体布局上，应该从多层次、多侧面、全方位来考虑。只有这样做，我们的思路才能打开，创作上才能更加活跃，不仅体裁上必然丰富多样，而且在题材上也一定会更加广阔和开放。

1987年全国各地纷纷举办了多项儿童艺术节与儿童音乐比赛，其中比较有影响的有：首届青岛少儿艺术节、首届甘肃少儿歌舞节、上海第七届“布谷鸟”音乐节、北京“景山之春”儿童艺术节及北京第二届儿童钢琴比赛等，其中涌现了一批优秀的音乐表演人才。实行改革、开放以来，随着经济的发展，人们的物质文化水平不断提高，电子琴、小提琴、吉他、手风琴、甚至钢琴都相继进入经济条件较好的家庭，这是一件十分可喜的事情。1987年各地举办了不少儿童器乐演奏比赛，以促进提高孩子们的音乐素养和演奏技巧，但在比赛曲

目中我们发现，国为作品尤其是新创作的儿童器乐曲太少了，不是孩子们不愿意演奏，而是找不到好作品。全国性的儿童器乐创作比赛已有很多年没有举行了，广播、出版儿童器乐作品的数量也甚少，这个问题已引起全国儿童音乐界的关注。大家认为，如果我们在重视儿童歌曲创作的同时，也重视儿童器乐曲的创作，重视儿童歌舞音乐、儿童影视音乐、儿童广播音乐的创作，那么整个儿童音乐创作就能摆脱目前儿童歌曲"单打一"的狭隘局面，而将呈现出全面发展的繁荣景象。

1987年5月，文化部少年儿童文化工作委员会在北京召开"少儿队列歌曲、农村儿童歌曲"研讨会。与会同志指出，这几年学校及少年宫的歌咏队发展很快，如何巩固、提高这支队伍？一方面要靠经验丰富的辅导老师，同时也离不开丰富多彩的曲目。目前刊物发表的儿童歌曲中，独唱、齐唱的居多，能适合歌咏队合唱的新作却很少。一支歌咏队如果没有相当数量和有一定艺术水平的合唱歌曲的积累，进行反复排练和提高，这支队伍是很难维持和发展下去的，这就要求我们在创作上要考虑到多层次、多侧面的需要。从题材看，当前最缺的是儿童队列歌曲和农村儿童歌曲。不少地方少先队举行集体活动时缺少歌声，与孩子们爱唱爱跳的年龄很不适应。全国三亿多少年儿童，有百分之八十生活在农村，但是能给农村儿童演唱的歌曲太少了。社会在发展，我们要求广大作者的认识也应更新。比如，队列歌曲，过去创作中标语口号堆砌的多，或是生硬地说教，似乎想通过一首短歌解决孩子们的世界观，一提队列歌曲作者脑海里马上反映为严肃的主题，庄严的进行曲，把自己的艺术思路给框住了。其实，象《勇敢的小队》、《快乐的机器人》、《绿色小卫士》等都可以写，要提倡选材宽广，使作者从狭隘的选材禁锢中得到解放。不少同志反映，近几年来儿童歌曲创作中缺少阳刚之美，"妹妹可唱的歌多，弟弟能唱的歌少"，这也是一种不正常的现象。当然，要写好儿童歌曲还应提倡作者满腔热情地去熟悉儿童生活，要深入下去，只有深入下去，才能引起深入的思考。比如，农村儿童歌曲在改革、开放的新形势下，究竟应该如何写？很值得大家来共同探讨。过去，宣传人民公社"一大二公"，现在农村已普遍实行联产承包责任制，象"公社的小鸭子"、"再走还是公社的田"……等歌词，已经不能适应当今农村的实际情况，也不能采取贴标鉴的办法，简单地在歌词中把"公社化"换成新名词"责任田"，这样做农村孩子还是不喜欢的。随着农村经济体制改革的深入发展，农村的面貌发生了深刻的变化，物

质文化条件也在不断改善，一些先富起来的农村，都有了电声设备，农村孩子的审美趣味也在改变，当今农村孩子的心里究竟想着什么？怎样结合他们的实际进行理想教育，面向未来，面向世界，用什么形式来歌颂美好的新事物，都是需要下一番功夫仔细琢磨的。处于社会变革的时期，在儿童音乐创作中，如何适应广大少年儿童的需要，用什么方式来抓住时代的脉搏，反映社会的改革？应该写什么？怎样写？大家比较一致的意见是：凡是明朗愉快、朝气蓬勃的，能引导孩子们积极向上，能激发孩子们的民族自豪感，鼓励他们开拓进取，培养他们德、智、体、美、劳全面发展的作品都应提倡写，还应注意儿童音乐作品的艺术性，教育性、趣味性三者的统一。

我们高兴地看到，随着改革、开放的不断深入，少年儿童音乐事业正在稳步发展逐渐走上轨道，在1987年又取得了一些新的成绩。比较突出的是全国涌现出一批较高艺术素质的少年儿童合唱团、艺术团。以北京地区为例，《儿童音乐》附属少年合唱团，经过三年多的培训、排练和演出实践，目前已达到相当的水平，通过广播、录音和演出，扶植和推出了不少好作品。又如空军蓝天幼儿艺术团演出的儿童歌舞节目，年年都有新意，既有时代特点，又有儿童情趣，很受孩子们的喜爱。

1987年我国儿童音乐界，还进行了多项对外文化交流活动，其中比较有影响的有：8月下旬，在上海举办的“国际少儿歌舞音乐节”；暑假期间，中国儿童少年活动中心合唱团赴美国访问演出受到赞誉；10月，中央少儿广播合唱团演唱小组赴日本访问演出成功；11月，由日中青少年音乐交流委员会川岸美奈子编导的音乐剧《把音乐献给未来》在北京正式公演，并与中国同行进行了交流座谈。这些活动沟通与加强了我们与各国少年儿童的音乐交流与友好往来。

1987年我国儿童音乐事业有了一个新的良好的开端，这项工作关系到我国三亿多少年儿童的健康成长和精神文明教育，需要全社会的支持、扶植、重视，更需要音乐界同行的关心和参与。期望在不远的将来，随着我们国家的兴旺发达，儿童音乐事业会有一个全面、飞跃的发展。

1987年音乐活动记事

1月10日 中国音乐学院青年教师张维良笛箫独奏会在北京举行。演奏传统曲目《柳摇金》、现代乐曲《箫与弦乐三章》等，指挥韩中杰。

1月中 由中宣部委托广播电影电视部、团中央、中国音协联合举办“歌颂社会主义精神文明建设歌曲征集评奖”活动，评出优秀奖8首，优良奖14首。

1月下旬 中国广播民族乐团在北京音乐厅演出民族管弦乐新作品音乐会，演奏了莫凡的《彝山歌荟》、饶余燕的《音诗一骊山吟》、龚肇义的组曲《夜》等，指挥彭修文、阎惠昌。

1月底—2月下旬 由中央音乐学院教师和智化寺音乐传人组成的北京佛教音乐团应欧洲民俗艺术协会邀请、赴法国、联邦德国、瑞士访问，演出了中国古代佛教乐曲，共演出16场。

1月

·武汉歌舞剧院交响乐团在北京演出交响音乐会，演奏了《荒山之夜》、《自新大陆》、《“未完成”交响曲》，《山泉》等中外名曲。大提琴独奏龚玉宝，独唱吴雁泽、余凤兰、王静瑄，指挥韩中杰、易培坚。

·应香港艺术节协会邀请，上海民族乐团赴香港参加艺术节演出，团长龚一。

·宁夏歌舞团到北京演出民族舞剧《西夏女》。

·中央歌剧院在北京音乐厅举办独唱、独奏与交响乐音乐会。演出了歌剧《卡门》、《罗密欧与朱丽叶》、《叶甫根尼·奥涅金》选曲，勃拉姆斯《D大调第二交响曲》等。主要演员姜咏、龚冬健，指挥高伟春。

2月上旬 中央民族乐团在北京音乐厅举行“春季音乐会”。演出了民族交响合唱组歌《诗经五首》、《闹花灯》、《红云》、《茉莉花》等。

2月10日—18日 由广播电影电视部电影局委托中国电影音乐学会和珠江电影制片公司，在广州召开电影音乐研讨会。60多位代表出席会议。会议就当前电影音乐创作中存在的问题进行了讨论。

2月13日—22日 由万苇舟、王世光、王昭仁组成的中国音乐代表团赴民主德国，参加德国第十一届柏林国际音乐节。

2 月16日　上海音乐学院举行戚鸣小提琴独奏音乐会。

2月18日　中国音协民族音乐委员会和中央电台文艺部在北京举办新研制电声乐器汇报演出。山西雁北戏曲艺术家用他们研制的电子击琴、电子音响合成器、微型电子鼓、弦乐器无干扰增音装置等多种电子民间乐器演奏了传统戏曲及雁北地区地方小剧种的清唱片断等节目。

2 月19日—28日　中央音乐学院小小演奏家演出团赴香港访问演出。

2 月中

·新成立的云南省歌舞团实验乐团特邀上海音乐学院著名指挥家黄晓同来团指导，并演出了首场交响音乐会。

·上海交响乐团应邀赴香港访问，演出三套曲目五场音乐会。演奏了朱践耳的《第一交响曲》，何占豪、陈刚的小提琴协奏曲《梁祝》，钢琴协奏曲《黄河》。指挥陈燮阳、侯润宇、客席指挥林昌。俞丽拿、孔祥东任独奏。

·中国音协北京分会在北京举办独唱、独奏音乐会。主要演员鲍蕙荞、张维良、杨洪基、关贵敏、彭丽媛。

·中央乐团在北京音乐厅举行交响音乐会。演奏了舒伯特的《罗莎蒙德》序曲、莫扎特的《第四十一（朱比特）交响曲》、施特劳斯的6首乐曲等。特邀美国指挥家罗·大卫指挥。

2月23日——3 月 1日　厦门大学艺术教育学院古筝演奏家焦金海应邀赴新加坡演出、讲学。

2 月24 日　经国家新闻出版署批准50年代末停办的上海音乐出版社恢复建制。地址：上海市绍兴路74号。

2月24 日—26 日　中国音协和第四届羊城花会联合主办首届广东音乐演奏邀请赛，比赛在广州举行。获一等奖的7个队，二等奖的8个队，19首作品获创作奖，6 首作品获改编奖。

2 月28 日　上海歌剧院在上海音乐厅举行世界名曲音乐会。

2 月下旬　中国发明协会、文化部、国家科技奖励工作办公室，在北京联合举办发明及改革乐器音乐会。近20件新乐器参加演出，有的乐器已在全国和国际发明展览会上获奖。

2 月

·中央芭蕾舞团交响乐队在北京举行交响音乐会。演奏了广濑量平的《祝典序曲》、柴可夫斯基的《降 b 小调第一钢琴协奏曲》、德沃夏克的《第八交响曲》等。钢琴独奏石叔诚、指挥福村芳一（特邀）。

·英国阿尔伯尼弦乐四重奏团来我国访问演出。

·美籍台湾歌星费翔来大陆访问，演唱了《故乡的云》、《冬天里的一把火》等。

·苏联国家室内乐团来我国访问，演奏了巴赫的《a小调小提琴协奏曲》、肖斯塔科维奇的《追忆残酷的法西斯主义和战争》、巴托克的《嬉戏曲》、中国乐曲《新春乐》。

·中国民族器乐演奏团应邀赴新加坡访问演出。主要演员宋保才、李祥霆等。团长刘德海。

·菲律宾钢琴演奏家卡尔里达·里加拉女士来我国访问，举行独奏音乐会。

·保加利亚索非亚独奏家室内乐团来我国访问，演奏了门德尔松的《第六交响曲》、海顿的《钢琴协奏曲》等。

·中国广播交响乐团应邀赴澳门访问，演出了《春节序曲》、《火把节》及葡萄牙作曲家桑托斯的《交响序曲第三号》等。葡萄牙钢琴家阿德里亚诺·若尔丹与乐团合作演出。指挥袁方。

3月1日 中国音协、中国国际声像艺术公司为庆祝交响乐爱好者协会成立，在北京举办“交响乐之春”大型音乐会。

3月1日—3月7日 广东省文化厅、省音协分会等五单位主办的第四届羊城花会在广州举行。参加演出的有8个音乐团体、广州部分业余文艺团体和少年儿童等千余人，演出了10台音乐会214个曲目。花会期间召开了“广东音乐研讨会”“歌词学术交流会”等。

3月1日—4月12日 美国加州大学柏克莱分校指挥家单多利雅来我国访问讲学。

3月2日 音协河北分会、北京军区政治部文化部等8个单位，在石家庄举办唐诃作品音乐会。主要演员有于淑珍、马国光、贾世骏、张振富、耿莲凤等。

3月4日 上海日本音乐研究会在上海举行学术讨论会。

3月初 上海民族乐团在上海音乐厅举办大型民族管弦乐作品音乐会。

3月12日 冼星海基金会在广州星海音乐学院成立。王首道任名誉理事长，周巍峙任理事长，李焕之、王屏山任副理事长。

3月14日—28日 新西兰作曲家兼民族音乐家杰克·博第应邀来我国访问、讲学。

3月中

·美国钢琴家约瑟夫·塞格尔应邀来我国访问，并与我国小提琴家严平举行钢琴、小提琴独奏音乐会。

·中央音乐学院、北京星海乐器联合公司等单位，在北京音乐厅举办“星海钢琴音乐会”，音乐会使用国产星海牌钢琴演奏。著名钢琴家周广仁、李其芳等参加演出。

·美国旧金山歌剧院来我国访问，演出了普契尼的名歌剧《绣花女》。特邀上海交响乐团合作演出。

·我国歌唱家小组赴菲律宾访问演出。小组成员杨洪基、杨凯、郑莉、王秀芬，钢琴伴奏钱致文。

·第一次全国小提琴中国作品演奏比赛在深圳举行，一等奖1名，二等奖2名，三等奖4名，钢琴伴奏奖2名。

·晋察冀文艺研究会在北京召开了原晋察冀解放区的部分在京音乐工作者座谈会。30多位老音乐工作者出席会议。

3月中—4月初 为纪念德国伟大作曲家贝多芬逝世160周年，中国音协交响乐爱好者学会在北京举行12场交响音乐会。中央乐团、中央广播交响乐团，中国电影乐团、北京交响乐团参加演出。演奏了贝多芬的第二、第三、第四、第五、第七交响曲，第三、第四、第五、钢琴协奏曲，小提琴F大调《浪漫曲》等。北京音乐厅还举办了“贝多芬生平图片资料展览”。

3月20日 中国音协，文化部科技办公室、深圳市文化局等19个单位，在深圳联合举办中国民族乐器展览。展览期间还举办了学术座谈会和民族乐器演奏会。

3月22日 中央乐团在北京举办作曲家瞿希贤合唱作品音乐会。演唱了她从五十年代到八十年代的中、小型合唱14首和大型合唱套曲一部，其中主要作品有《红军根据地大合唱》、《牧歌》等。

3月23日 中央音乐学院学术委员会和该院音乐研究所举办学术系列讲座。主讲课题《歌唱家的机理与实践》（李维勃）、《计算机作曲简介》（陈远林）、《单簧管的演奏与教学》（陶纯孝）、《帕格尼尼的小提琴艺术》（司徒华城）、《小号演奏中的有关问题》（冀瑞铠）、《二胡弓法的技巧性应用》（刘长福）、《关于乐队指挥问题》（黄飞立）、《钢琴国内水平与国际水平的比较》（李其芳）、《古典吉他演奏艺术的过去与将来》（陈志）、《管子的演奏与教学》（胡志厚）、《长笛的演奏与教学》（朱同德）。

3月26日 我国作曲家朱践耳应邀赴日本访问，上海音乐学院学生小提琴手左军同行。4月5日芥川也寸志指挥新交响乐团演出朱践耳的音诗《纳西一奇》等，左军担任独奏。

3月31日 中国音协民委会民歌合唱团成立，合唱团以整理、研究、演唱我国民族民间合唱曲为宗旨。名誉团长李焕之。

3月31日—6月 中央音乐学院指挥系主任郑小瑛教授应邀赴美国和意大利作校际交流和访问。

3月下旬 巴基斯坦驻华大使阿克拉姆·札基代表巴基斯坦总统齐亚·哈克在大使馆授予王昆巴基斯坦“卓越明星”勋章。

3月底 中国音协《音乐创作》编辑部举办艺术歌曲（独唱作品）征稿评奖活动。评出优秀奖12首，其中一等奖2首、二等奖4首、三等奖6首；纪念奖12首。

3月

·田丰合唱作品音乐会在北京举行。指挥秋里、平士方、王军。中央乐团合唱队演唱。

·贵州人民广播电台、贵州电视台、《歌曲》编辑部、词刊编辑部等单位联合举办"杜鹃奖"征歌活动。评出一等奖3首、二等奖7首、三等奖15首。

·日本著名歌星西铁城秀树来我国访问演出。

·我国第一部《中国少数民族乐器志》出版。该书共50万字，收入乐器500余种，照片700余幅，并附有谱例。

·我国培养的第一名声乐女硕士研究生迪里拜尔，在中央音乐学院举行毕业演唱会。

·我国作曲家何训田在民主德国德累斯顿举行的"韦伯室内乐作曲比赛"中，以作品《两个日辰》获三等奖。

·延边歌舞团乐队在延边朝鲜族自治州的大学、工厂举行纪念贝多芬逝世160周年交响音乐会。演奏了贝多芬第五交响曲第四乐章等19个作品。

·联邦德国音乐民族学家沙和睦教授应邀来我国讲学，就电子计算机储存民歌曲调等有关问题作了13次学术报告。期间还做了收集中国民歌的工作。

3月—4月 中国图书进出口总公司和北京对外文化交流协会，在北京展览馆举办"第二届外国和港台地区音乐音像制品展销会"。

4月1日—5月8日 西德巴伐利亚歌剧院单簧管首席伊凡·梅尔先生来我国中央音乐学院、上海音乐学院讲学、演出。

4月4日 中央人民广播电台、中国音协乐友音像公司和珠海市濠江实业公司联合主办"听众喜爱的歌唱演员评选活动"。评出董文华、殷秀梅、苏红、郁钧剑、关牧村、朱晓林、张暴默、关贵敏、谢莉斯、王洁实、吴国松、德德玛、许丽丽、姜嘉锵、佟铁鑫、牟玄甫等16人。

4月初

·英国钢琴家托马斯·麦金托希来我国访问演出。

·美国斯品托木管五重奏小组应邀来我国访问演出。

·美国指挥家单亚迈教授应邀来我国访问，并以"德彪西的作品"、"如何指挥《春之祭》"为题进行了讲学。

4月上旬 作曲家李延林作品音乐会在广西南宁举行，中国音协名誉主席贺绿汀为音乐会题词。

4月10日—18日 中国音协等单位在北京联合举办"振兴中华之声"音乐会。北京及全国各地近200人参加演出。

4月15日 日本乐器制造公司将40台雅马哈牌双排键立式大型电

子琴，捐赠给我国"宋庆龄基金会"。

4月16日—23日 中国曲艺家协会研究部、河南省曲艺学会，在河南洛阳举行全国曲艺理论讨论会。

4月18日、19日 中央音乐学院与日本雅马哈音乐振兴会、日本乐器制造株式会社联合举办的中央音乐学院电子琴师资培训班的中、日师生，在民族宫举行音乐会。

4月20日 英国前首相爱德华·希思来我国访问，在北京人民大会堂指挥中央乐团为残疾人举行一场募捐义演音乐会。

4月20日—22日 施光南、王立平、王酩、马丁、张卓娅、谷建芬、铁源、吕远、郑秋枫、沈传薪10位作曲家"歌曲新作展"音乐会在北京举行。

4月中

·比利时著名女钢琴家多米尼克·柯尼尔、男中音歌唱家吕多维克·德·桑来我国访问演出。

·上海音乐学院在上海音乐厅举行为期一个月的"莫扎特音乐作品系列音乐会"。演出了交响曲、协奏曲、歌剧、室内乐、协奏曲、独唱、大合唱等。音乐会上尝试用民族乐器和现代电子琴演奏部分莫扎特的作品。

·广州乐团民族乐团在北京音乐厅举行广东音乐专场音乐会，并前往天津、济南、上海等地演出。

·中国民族音乐集成记谱学研讨会在山西太原召开。来自全国29个省、市的音乐工作者130余人参加了会议。

4月26日、27日 总政歌舞团在中国大剧院举办"长城之声"音乐会。

4月26日—28日 中国广播交响乐团在北京音乐厅举行交响音乐会，特邀加拿大著名指挥家维克多·费尔德伯里尔先生指挥。

4月27日 在湖北省歌舞团民族音乐厅展出32种148件中国古代民族乐器，这批乐器最早的可上溯到新石器时代，截止汉唐，前后约七、八千年。有些乐器是根据出土实物仿制的，有的则根据古代音乐书籍中的图形和文字研制而成。

4月

·青年作曲家郭文景交响乐作品音乐会在北京举行。演出曲目有《第一小提琴协奏曲》、《川崖悬葬》、《经幡》、《蜀道难》。由中央乐团交响乐队、合唱队演出，指挥韩中杰、邵恩。

·沈阳军区歌剧团扬琴演奏员谷成忠试制的多功能电声扬琴在第15届日内瓦国际发明展览会上获金奖。

·联邦德国诺伊斯室内乐团来我国访问演出。

·中央民族乐团箜篌演奏家崔君芝应邀赴香港，参加香港中乐团音乐会演出。演奏了《箜篌引》、《清明上河图》等。

·冰岛诺尔迪克重奏团来我国访问演出。

·中国音协、《农民日报》、中央广播电台等十几个单位联合举办“沙松杯”全国农村歌曲有奖征集活动揭晓，评出一等奖5首、二等奖5首、三等奖18首、鼓励奖20首。

·我国青年手风琴演奏家张国平在德意志民主共和国举行的卡林根塔尔手风琴大赛中获第六名，这是我国手风琴选手首次在国际比赛中获奖。

·法国拉祖莫夫斯基弦乐四重奏团来我国访问，演奏了莫扎特、贝多芬、德彪西、格里埃尔的作品和中国作品《二泉映月》、《快乐的萨丽哈》。

5月4日—6日 音协武汉分会在武汉召开音乐理论创作会议，会议就当前音乐创作中的美学思想和审美意识，结合现代音乐创作和通俗音乐创作问题进行了讨论。

5月4日 新疆艺术学院在乌鲁木齐市成立，学院设音乐、美术、戏剧、舞蹈四个系，还设有舞蹈中专和音乐、美术附中，院长哈孜艾买提。

5月4日—9日 中国音协理论创作委员会在北京召开全国交响音乐创作研讨会。

5月6日 中央乐团在北京音乐厅举办作曲家刘庄作品音乐会。演出了室内管弦乐合奏《塔什库尔干印象》、男声四重唱《月之故乡》等，指挥韩中杰。

5月7日—9日 东方音乐学会在上海举行首届年会。年会以“东方音乐与东方文化”为中心议题。

5月9日、10日 长影乐团和吉林省歌舞剧团组成的80人交响乐队，在长春工人文化宫演出交响音乐会。特邀菲律宾著名指挥家蔡继教授指挥。

5月9日、10日 中国广播交响乐团在北京举行交响音乐会，演奏了穆罕默德·努赫的《序曲》（埃及）。由埃及著名指挥家尤瑟夫·艾利—西西指挥。

5月上旬

·首届全国青年歌词创作评奖揭晓。评出17首，一等奖1首，二等奖3首、三等奖4首、鼓励奖9首。

·美国匹兹堡交响乐团来我国访问，指挥洛林·马赛尔。

·音协上海分会主办的首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛在上海举行。五个队获演奏一等奖，四首作品获创作一等奖。

·美国音乐剧《乐器推销员》、《异想天开》在北京首演。美国著名导演乔治·怀特执导，中央歌剧院演出，主要演员：王信纳、李志刚、陈小琴、孙萨莉、金小山、杨捷、方小琴、吴青、李小护、戚琮等。

·澳大利亚墨尔本青年室内乐团来我国访问演出。

·日本仔马木琴合奏团来我国访问，与中央乐团交响乐队合作演出了哈恰图良的协奏曲、王燕樵的

室内乐新作《侗寨的早晨》。

5月11日 中国延安文艺学会等单位主办的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表45周年学术研讨会在北京举行。同时，文化部、总政文化部联合举办纪念《讲话》的文艺晚会。

5月12日、13日 音协北京分会主办"小夜曲专题音乐会"，演出了柴可夫斯基、舒曼、圣桑、舒伯特的小夜曲。主要演员程志、刘跃、张晓玲、崔岩光、盛中翔等。

5月13—15日 中国少年儿童音乐学会在北京成立。选出名誉会长周巍峙、瞿希贤，会长李群，副会长申溪、张文纲、严金萱、金波、龚耀年、潘振声。

5月13日—16日 上海音乐学院副教授陈应时应邀参加澳大利亚音乐学会第十一届年会，并宣读了《中国古代文献中的律学》论文。

5月14日—16日 中国民族管弦乐学会在北京召开"民乐的现状与未来"学术讨论会。70多名代表参加会议，会议中心议题是如何使民族管弦乐在新的历史时期取得更科学化的发展。

5月中

·中国音协表演艺术委员会在北京音乐厅主办老年音乐家独唱、独奏专场音乐会。参加演出的有司徒华城、杨秉逊、司徒志文、臧玉琰、刘淑芳、邹德华、梁美珍、吴天球、任士荣等。

·由沈阳、哈尔滨、长春、大连音协主办的"东北四城市北国之声专业歌手邀请赛"在长春举行。董文华获特等奖，徐桂珠获民族唱法一等奖，马丽获通俗唱法一等奖，袁玉生获美声唱法一等奖。

·"杜鹃奖"征歌发奖大会和获奖音乐会在贵州举行。秦蕾、蔡其平、鞠敬伟、蔡妙甜、韩丽、马金泉、张燕妮、时廷燕、黎光、陈少雄及贵州青年歌手在音乐会上演唱了获奖作品。

5月20日 中国著名小提琴演奏家、作曲家、音乐教育家马思聪因患心脏病，在美国逝世，终年75岁。

5月20日—21日 为庆祝"六一"儿童节音协北京分会主办"摇篮曲"专场音乐会。刘淑芳、傅海燕、张暴默及中央乐团室内乐队参加演出，演唱演奏了世界著名的摇篮曲。

5月21日—28日 中国音协江苏分会、南京艺术学院等单位，在南京、无锡举办我国著名声乐教育家黄友葵教授执教30年纪念音乐会。黄教授的学生张权、臧玉琰、魏启贤、孙家馨、王福增及中青年歌唱家20余人参加演出。

5月23日 中央音乐学院琵琶教授林石城，应香港中乐团邀请赴香港访问演出。

5月24日 我国著名合唱指挥家、上海音乐学院教授马革顺，获美国瓦特堡学院授予的音乐学术荣誉

博士学位。

5月24日、25日 中国广播交响乐团在北京举行交响音乐会，演奏了柴可夫斯基的《罗米欧与朱丽叶》、门德尔松的《第四交响曲》、西贝柳斯的《d小调小提琴协奏曲》等。美国小提琴家费雷德尔·莱克担任小提琴独奏，指挥袁方。

5月25日—30日 中国教育学会音乐教育研究会成立大会暨首届年会在北京举行。来自全国各省、直辖市的百余名代表出席了大会。

5月25日—31日 在中国音协的支持下，音协四川分会和乐山国际龙舟经济交易会指挥部联合举办"乐山之夏"音乐会。

5月25日—6月20日 法国著名男中音歌唱家热拉尔·苏塞依应邀来我国访问，举办独唱音乐会和讲学。

5月29日辽宁首届少年儿童艺术节文艺演出在沈阳举行，演出了18台晚会，其中49个音乐作品和表演获奖。

5月30日 中国福建歌舞团赴拉丁美洲圭亚那、苏里南、巴西、玻利维亚、秘鲁、尼加拉瓜、牙买加七国访问演出。

5月30日、31日 中央乐团举行室内音乐会，特邀美国著名指挥家斯特恩·伯格指挥，演奏了德沃克的《弦乐小夜曲》、布劳克的《大协奏曲》、马勒的《广板》等。

5月31日—6月17日 上海市文化局主办上海国际艺术节。共上演25台节目，其中美国、日本、苏联、加拿大、波兰、墨西哥、澳大利亚的艺术家们演出15台，香港艺术家演出1台。上海各文艺团体演出9台。

5月31日 为庆祝"六一"儿童节，宋庆龄基金会在北京举办了《为了明天》大型歌舞义演。

5月下旬

·美国波士顿大学艺术学院院长菲利斯·拜亭教授来我国讲学。

·中国音协、中国艺术研究院音乐研究所等十单位在北京举办"屈家营音乐会"。屈家营农民乐手演奏了《纠君堂》、《海青》、《法器》三首大曲和小曲联奏。

·中国国际文化交流中心和北京吉他学会主办的中国吉他艺术节在广东珠海市举行，国内近300名代表和选手及日本、法国美国等十余个国家及港澳地区的近20名世界著名吉他大师参加。

5月下旬—6月上旬 苏联莫斯科音乐学院钢琴系主任多伦斯基来我国讲学。

5月

·日本国际音协青年访华演出团来我国访问，演出了大型科幻歌剧《新宇宙传说——魔笛》。

·北京歌舞团应邀赴美国访问，演出了《金蛇狂舞》、《担鲜藕》、《珊瑚》、《牧马人之歌》

等民族民间音乐舞蹈节目。

·为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表45周年，陕西省举办该省首届艺术节。演出了《唐都乐舞》、编钟独奏《得胜回营》、编钟与筝合奏《游月宫》、梅花鼓独奏《双龙戏梅》、大型舞剧《榆钱儿》、喜歌剧《从爷爷的辫子说起》、舞剧《秦俑魂》、阿宫戏《三姑娘》等。

·北京市对外文化交流协会在北京举办国际获奖者及获奖节目表演晚会。主要演员有刘维维、张凤宜、刘跃、曹群、吕思清、刘明源等。

·澳大利亚女高音歌唱家罗达·布鲁斯、小提琴家安德烈·合杰斯应邀来我国访问演出，并进行学术交流活动。

·北京第二届星海杯儿童钢琴比赛揭晓。第一组一等奖1人，二等奖2人，三等奖3人。第二组一等奖1人，二等奖2人，三等奖3人。第三组一等奖1人，二等奖2人，三等奖3人。第四组一等奖1人，二等奖2人，三等奖3人。

·国家民委组织的朝鲜、蒙、藏、维、苗、傣、汉七个民族的表演艺术团，赴福建巡回演出37场，才旦卓玛等艺术家参加演出。

6月1日 美国大提琴家劳里安·劳夫曼来我国访问演出。

6月1日—14日 美国著名男低音歌唱家尼古拉·罗西·雷美尼和女高音歌唱家佛琴尼亚·齐安妮应邀来我国访问讲学。

6月2日、3日 日本著名吉他演奏家渡边范彦应邀来我国访问演出。

6月3日 全国台联在北京主办旅日台胞男中音歌唱家蔡江林独唱音乐会。

6月4日、5日 内蒙古通辽、开鲁两地分别举行纪念革命音乐家麦新烈士牺牲四十周年纪念会。会上举行了纪念麦新烈士的学术讲座和诗歌朗诵音乐会。

6月4日 第三届梅纽因国际青少年小提琴比赛少年组冠军董昆、青年组第三名获得者郑青在上海音乐厅举行独奏音乐会。

6月4日 中央音乐学院青年交响乐团举行交响音乐会。演奏了威尔第的《命运之力》序曲、德沃夏克的《第八交响曲》、《圆号协奏曲》等。指挥谭立华。

6月4日 中央音乐学院研究生李萌举行筝独奏音乐会。

6月5日 中国音协北京分会、北京市环境保护局在首都体育馆举办“世界环境日”大型文艺晚会，演出了交响乐、合唱等。

6月6日—9日 日本指挥家小松一彦就任中国广播交响乐团常任客席指挥，分别在北京音乐厅和海淀影剧院举行交响音乐会。

6月7日、8日 中央音乐学院附中建校30周年，在北京音乐厅举

行了校庆音乐会。

6月上旬

·美国朱莉亚德音乐学院乐团来我国访问，演奏了斯特拉文斯基的《春之祭》、海顿的《小夜曲》等。指挥斯克罗瓦切夫斯基。王晓东担任小提琴独奏。

·西德汉堡大学音乐学院教授著名男中音歌唱家克劳斯·奥克尔来我国访问演出。周广仁教授应邀担任钢琴伴奏。

·澳大利亚作曲家卡尔·文来我国访问讲学。主要内容有《电子音乐在作曲中的应用》、《运用节奏与和声的新方法》、《澳大利亚作曲家新作品介绍》等。

6月11日—14日 由青海师范大学艺术系主持召开的西北五省高等师范院校音乐学科首次学术讨论会在青海师大召开。

6月15日—19日 联合国教科文组织与中国音乐家协会召集的《亚太地区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉》研讨会在北京举行。

6月16日 美国旧金山和圣地亚哥两地同时举办中国交响音乐作品音乐会。旧金山方面特邀中央乐团指挥李德伦指挥该市交响乐团。圣地亚哥的音乐会取名为“华夏之夜”，由该市国际乐团（该团大部分成员来自中国）担任演奏。演奏了贺绿汀的《晚会》、何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》及《台湾民歌》选段。指挥罗兹森迥、林翔飞。

6月17日 经国家科委批准，中央音乐学院副院长于润洋教授、中国音乐学院杜亚雄副教授和中国戏曲学院京剧音乐作曲家关雅浓被评为文化部系统国家级有突出贡献的专家。

6月17日、18日 中央乐团在北京音乐厅演出室内音乐会。演奏了巴赫的《第二组曲》、布雷顿的《布里齐奏曲》、海顿的《第二十二交响曲》、黄安伦的《红河水》，指挥黄飞立。

6月中

·著名声乐教育家沈湘教授应邀赴英国担任第三届卡狄夫世界歌手国际声乐比赛评委。7月应邀赴芬兰萨翁列那训练中心大师班讲学并参加萨翁列那歌剧节。

·美国沙加缅多青年交响乐团来我国访问演出。指挥纽曼。

·在加拿大蒙特利尔国际小提琴比赛中我国选手戚鸣获第六名，蒋逸文获第八名。

·作曲家罗念一作品音乐会在成都举行。成都歌舞团演出了作者各个时期的代表作。

·中央音乐学院青年琵琶演奏家刘桂莲在北京音乐厅举行独奏音乐会。

·著名钢琴家李名强应邀在中央音乐学院举行独奏音乐会。

·全美长笛协会访问团来我国

访问，演奏了巴赫和莫扎特的作品。

·加拿大著名钢琴家李金星来我国访问，演奏了斯克拉蒂的三个奏鸣曲、海顿的《降F大调奏鸣曲》等。

6月21日—27日 呼和浩特市举行乌兰牧骑成立30周年纪念活动。举行了乌兰牧骑文艺会演，从全区50个乌兰牧骑中选调11个队演出了12台晚会。

6月24日—28日 作曲家谷建芬声乐作品音乐会在北京展览馆剧场举行，演出了1979年以来她创作的36首声乐作品。会后就谷建芬的作品及创作思想进行了座谈。

6月27日、28日 上海音乐学院作曲系应届毕业生王霖新作品音乐会在北京举行。主要作品有第一交响乐《天、地、人》、第一弦乐交响曲《核之变》、《管弦乐序曲》等，指挥袁方。

6月29日 吉他研究会在首都体育馆举行成立大会，东方歌舞团等文艺团体演出了节目。

6月29日—7月11日 香港举办首届国际室内乐声乐音乐节，来自北京、上海、福建、广州、香港及美、英、德、日、新加坡、澳大利亚等国和地区的百余位音乐家举行了28场音乐会，国内赴香港代表单独公演了5场音乐会，音乐节中还举办了专家讲座和学术研讨活动。

6月30日—7月初 女中音歌唱家关牧村在天津、北京举行毕业汇报音乐会。

6月下旬

·在英国卡兰的夫举行的第三届世界歌手国际声乐比赛中，四川音乐学院教师范竞马与另五位选手进入决赛并成为获奖者之一（此次比赛只选一名优胜者，其余进入决赛选手不再分名次，均为获奖者）。

·在四川分会和四川文化厅的支持下，四川人民广播电台民族乐团正式成立。该团由四川人民广播电台和四川民族音乐研究会组建。

6月

·中央音乐学院在北京举行交响音乐会，圆号独奏由世界著名圆号大师陶里亚尼·费论茨担任。

·音协江苏分会、江苏省管乐学会等单位，在南京联合主办管乐专场音乐会。

·意大利声乐艺术大师罗西·雷美尼与齐安尼声乐训练班在北京音乐厅举行汇报音乐会，主要演员有汪燕燕、胡波、张积民、李青等。

·日本宇崎龙童访华演出团来我国访问演出。

·中央音乐学院在北京举办传统音乐会。演出了江南丝竹、弦索十三套、智化寺佛乐、福建南音、河北吹歌、古琴等。

·美国加州北岭州大学歌剧艺术团来我国访问演出。

·云南大理白族自治洲歌舞团

应文化部、国家民委邀请来北京演出。演出了吹打乐《苍耳迎春》等。

·深圳举行1987年少年儿童文化节，进行了少儿钢琴、小提琴、少儿民族器乐、少儿歌咏、少儿舞蹈等活动。

·福建省艺术研究所在福州召开"国立福建音专校史讨论会"。该校创办人，现任菲律宾国家文化中心顾问蔡继琨先生，该校原教务主任缪天瑞教授参加了会议。

·在巴西里约热内卢举行的第十三届国际声乐比赛中，中央音乐学院学生刘跃获巴西著名作曲家纳迪拉作品优秀表演奖。中央音乐学院教师张慧琴在巴西里约热内卢举行的第一届国际钢琴伴奏比赛中获三等奖。

7月1日—14日 高等院校音乐教育学会委托清华大学音乐室，在清华大学举行第一期高校音乐欣赏讲习班研讨会。全国84所高等院校的99名音乐教师参加会议。

7月2日—11日 第十五届《哈尔滨之夏》音乐会在哈尔滨市工人文化宫举行。演出13台节目，其中有优秀歌曲专场、新人专场、创作歌曲比赛、小雪花艺术团专场、朝鲜民族艺术团专场、呼兰、阿城综合专场等。

7月3日—8日 广州乐团合唱团应邀赴香港参加香港艺术学院主办的"夏季音乐节"。演出了《怒吼吧！黄河》、亨德尔的清唱剧《弥赛亚》选段及莫扎特、巴赫等中外作曲家的合唱作品。

7月4日、5日 中国音协福建分会在福州举办史宗毅声乐作品研讨会。

7月4日—6日 为纪念"七·七"抗战50周年、老战士合唱团、中央广播少年合唱团、总政军乐团北京歌舞团等13个单位联合举办纪念文艺晚会。

7月5日 上海音乐学院和上海市佛教协会在玉佛寺举行"中国佛教梵呗仪规音像资料"片之一——《水陆法会》专辑试播鉴定会，佛教音乐《水陆法会》通过鉴定。

7月7日—10日 东北三省五个音协分会（辽宁、黑龙江、吉林哈尔滨、延边）联合主办的"松辽之波"音乐系列活动首次活动一东北音乐研讨会在吉林市举行。有45人参加会议，提交论文20余篇，会议就东北地区音乐史和东北地区民族民间音乐进行了研究讨论。

7月7日 吉林省文化厅、吉林省民族乐团等单位，在长春举办赵登山独奏音乐会。演奏了古筝、擂琴、坠胡和软弓胡。

7月7日 总政文化部，中央文化部和北京市委，在北京郊区卢沟桥新建的中国人民抗日战争纪念馆举行大型文艺演出。纪念"七·七"卢沟桥事变50周年。总政军乐团、中央乐团等12个文艺团体800余名

演员参加演出。

7月8日 加拿大钢琴家全仁星教授来我国举行钢琴独奏音乐会。

7月8日—8月10日 中国音协教育委员会派出由方萌、杨丽梅、孙虹等6位同志组成的中国代表团赴匈牙利参加柯达伊教学法暑期大学学习活动。

7月上旬

·中国音协、全国政协文化组、中国音乐学院等7个单位，在北京联合举办第五届"华夏之声——西安鼓乐音乐会"。演员由西安地区三个民间鼓乐团组成，演奏了《鼓拍》、《双云锣》、《高把鼓》、《铜器三联》、《行乐》、《歌章》、《尺调八拍坐乐》等。

·中央音乐学院教师王国潼、胡志厚等6人组成中国传统音乐小组，应邀赴波恩参加国际民俗音乐会演出。

7月15日—19日 第五届华北音乐舞蹈节—"离宫之夏"在承德举行。主要节目有北京歌舞团的《北京掠影》、内蒙鄂尔多斯歌舞团的《森吉德玛》、山西歌舞剧院的《黄河水长流》、河北省歌舞剧院的大型民间歌舞《神奇的土地》、天津广播电视艺术团的音乐组曲《海河之滨》等。

7月15日—24日 中国民族音乐集成总编辑部在云南大理市召开中国少数民族戏曲、曲艺音乐集成编辑工作会议。会议交流了几年来各自治区卷及有关地方卷收集编写少数民族戏曲、曲艺音乐的情况、经验和存在的问题。

7月20日—26日 中国少数民族声乐学会在沈阳召开全国民族声乐理论研讨会。与会代表66人，会议收到论文20多篇，内容有声乐技术理论和教学经验及对建立新中国民族声乐学派体系和中国民族声乐艺术体系的探讨。

7月中 中国歌剧考察团一行5人赴朝鲜进行为期两周的歌剧考察。团长王玉珍。

7月22日 香港指挥家、作曲家丘天龙应邀来北京，与北京交响乐团合作演出交响音乐会，演奏了李斯特的《第一钢琴协奏曲》、丘天龙的钢琴与乐队《天山狂想曲》等作品，丘英宏担任钢琴独奏。

7月25日—27日 中国音协福建分会理论委员会等单位，在福州市举行福建省首次音乐美学讨论会，会议收到论文11篇。

7月27日 儿童歌曲作曲家宋军应邀赴香港，参加香港际烈艺术演出公司为祝贺他从事音乐创作49周年主办的专场音乐会。演出了他创作的儿童歌曲《海鸥》、《白帆、白帆》我和星星打电话》、歌曲《长城颂歌》、《今晚月色正好》等33首。

7月下旬 上海市中国福利会少年宫和常州市少年宫联合举办的华东地区少年儿童民乐会演在江苏

常州举行。华东6省、市15个城市的200名少年儿童参加了会演。

7月

·歌剧《原野》在北京上演，编剧曹禺、改编万方，作曲金湘、导演李稻川、指挥陈贻鑫，中国歌剧舞剧院演出。主要演员有孙禹、田庆泰、李海珍、万山红、孙毅、田立、张晓玲、关坤凡等。

·钢琴家鲍蕙荞在北京举行"献给青年朋友们"——世界通俗钢琴名曲音乐会。

8月1日 总政文化部为纪念建军60周年，向全军推荐8首歌曲，有《合成军兵团进行曲》、《八不准纪律歌》、《当兵的历史》、《打靶归来喜洋洋》、《军营男子汉》、《女兵进行曲》、《小白杨》、《十五的月亮》。

8月1日—3日 为庆祝"八一"建军60周年，总政歌舞团，总政军乐团、空政文工团、北京部队歌舞团等八个文艺团体在人民大会堂联合举行大型歌舞晚会。晚会演出了18组音乐舞蹈节目。主要演员有马玉涛、张映哲、张越南、彭丽媛、董文华等。

8月4日—6日 来自全国各地及香港地区的百名歌星，在首都体育馆举行"世界属于你"为主题歌的第二届百名歌星演唱会。

8月5日 长影乐团为纪念建团40周年，举行了座谈会、电影音乐会和交响音乐会等活动。

8月8日 日本亚细亚大学吹奏乐团来我国访问演出。

8月10日 中国少数民族艺术团应邀赴加拿大多伦多访问，演出了民族音乐舞蹈。全团25人分属10个民族，团长殷海山。

8月上旬

总政歌剧团在北京演出轻歌剧《特区回旋曲》，编剧阎肃，作曲刘虹、导演金翼。主要演员有张积民、王静、秦鲁峰、李冰等。

·中国电影乐团在北京音乐厅举行民族管弦乐音乐会。演奏了《红楼梦序曲》、《岳飞》、《火把节之夜》、古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》、二胡协奏曲《母亲》、扬琴与乐队《江西民歌随想曲》、江南丝竹《中花六板》、《行街》等。指挥赵宝昌。

·中国少年合唱团应邀赴美国华盛顿参加国际童声合唱节。演唱了舒伯特的《鳟鱼》、施特劳斯的《波尔卡舞曲》和《回声》等9首中外名曲。指挥杨鸿年。

·挪威钢琴家拜克伦应邀来我国访问演出。

8月上旬—9月中旬 第五届全军文艺会演在北京举行。从全军25个文艺团体创作的节目中，选出30台节目分批调进北京，节目大都是近二年创作的。

8月13日、14日 北京音协、中国北光声像艺术公司，在北京举办意大利名歌名曲专场音乐会。主要

演员有汪燕燕、程志、张晓玲等。指挥韩中杰。

8月16日 全国文联委员、中国音协会员、中国音协民族音乐委员会委员、北京古琴研究会会长、著名古琴艺术家、教育家、中央音乐学院教授吴景略因病逝世，享年80岁。

8月18日、19日 中央乐团合唱队在北京音乐厅举办俄罗斯合唱作品音乐会。演唱了歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》、《伊戈尔王》选曲，塔涅耶夫等作曲家的无伴奏合唱6首，肖斯塔科维奇的《诗抄》4首，阿·亚历山大罗夫等作曲家的革命历史歌曲等。指挥严良堃。

8月20日—26日 全国少数民族乐器工作座谈会在内蒙古自治区赤峰市召开。来自全国十多个民族的80位代表出席会议。会上赤峰歌舞团介绍了对蒙古乐器恢复、改良和组成蒙古民族乐队的成功经验。

8月中 首届全国少年儿童"鹦鹉杯"手风琴比赛在北京举行。比赛分少年组、儿童组和幼儿组，获一等奖的4人，二等奖8人，三等奖8人。22日在北京音乐厅举行获奖者音乐会。

8月22日、23日 广州扬琴友好者协会、音协广东分会民族音乐委员会等单位，在广州举办首届"穗港澳扬琴演奏弹唱交流音乐会"。香港音乐家冯国华、弹唱家朱剑帆、王文添和澳门扬琴家张浩然及内地扬琴家应邀登台演出，还演出了100多名少儿组成的扬琴大合奏和弹唱等节目。

8月24日—26日 西藏自治区首届藏族声乐理论研讨会及喜玛拉雅之声音乐会在拉萨举行。

8月26日—29日 上海市人民对外友协等单位，在上海主办"上海国际儿童音乐舞蹈演出"。应邀参加演出的有美国俄克拉荷马州童星合唱团、日本法村友井芭蕾舞团、日本大阪少女民踊团、加拿大不列颠哥伦比亚童声合唱团、上海伤残儿童演出团、小伙伴演出团。

8月29日 中央乐团室内乐队在北京音乐厅举办室内乐音乐会。演奏了莫扎特的《嬉游曲》、华彦钧的《二泉映月》、拉威尔的《鹅妈妈》组曲、海顿的《第八十八交响曲》。指挥汤沐海。

8月31日 中国农村经营报、中国音协社会音乐委员会等单位主办的"全国首届农村青年歌手海燕杯大选赛"揭晓。评出民歌组一等奖1名，二等奖2名，三等奖3名。通俗组一等奖1名，二等奖2名，三等奖3名。优秀奖13名，优良奖22名。

9月5日—24日 第一届中国艺术节在北京举行。开幕式在首都体育馆举行，24日在首钢五一剧场举行闭幕式。并于8月15日—9月10日在大连、乌鲁木齐、天津、成都、武汉、兰州、上海等城市分别举办

了中国艺术节的地区性活动。

9月6日—15日 中国民族音乐集成总编辑部在湖北襄樊市召开"宗教音乐编辑工作座谈会"。会议由湖北省卷介绍普查收集武当道教音乐的经验，通过讨论，对全国各宗教各教派音乐的形态、性属、分类范畴等有关学术问题及编辑工作问题进行交流和研究。

9月6日—12月初 交响乐爱好者学会等单位在北京音乐厅举办交响音乐讲座欣赏会。由指挥家李德伦、韩中杰、罗忠镕、金正平、郑小瑛、徐新、司徒华城、卞祖善、陈宗群等主讲。

9月上旬

·在第43届日内瓦国际音乐赛中，我国选手肖红梅获中提琴一等奖。这是我国音乐家第一次在国际比赛中获中提琴一等奖。

·以我国著名民族音乐家刘天华名字命名的音乐学校一天华艺术学校在江阴成立。赵沨任名誉校长。

9月16日 成都歌舞剧院成立，该院下设民族乐团、舞剧团、交响乐团、合唱队、舞美队及艺术室。

9月中

·在法国艾克斯市举行的首届弗朗塞斯卡蒂国际小提琴演奏比赛中，我国青年演奏家胡坤获第二名。本届比赛没评出第一名。

·香港中乐团在北京音乐厅举行民族管弦乐音乐会。演奏了关迺忠的组曲《拉萨之行》、瞿小松的管弦乐协奏曲《神曲》、林乐培的《昆虫世界》、林声翕的合奏《泰国风情画》、关迺忠的合唱《白石道人词意组曲》等。指挥关迺忠、白德。

9月22日 中国音协和中央音乐学院在北京举办巴西音乐家维拉洛博斯诞辰一百周年纪念音乐会。音乐会上中央音乐学院拉丁美洲音乐专家陈自明和巴西驻华大使馆文化专员都如女士，向观众介绍了音乐家的作品。

9月23日—12月16日 中央音乐学院学术委员会与该院研究所举办音乐表演艺术系列学术讲座。由李祥霆、陈园、戴云华、李其芳、杨鸿年、黄晓芝、黎信昌老师主讲。

9月25日 苏联国家交响乐团、模范交响乐队在莫斯科柴科夫斯基音乐学院音乐厅为庆祝中国国庆38周年举行了晚会。演奏了中国作曲家李序的交响乐作品《龙魂》。

9月26日—10月4日 国际音理会第十届特别会议和第22届大会在巴西首都举行。中国音协书记处书记刘光亚和音协外联部姚文出席会议。在改选中中国音协刘光亚当选为副主席。大会同意第23届国际音理会大会1989年在中国举行。

9月29日—10月1日 作曲家吕远根据日本民间传说编剧、作曲的

歌剧《歌仙——小野小町》在北京公演。由中、日两国艺术家合作演出。该剧11月初在日本东京、大阪公演。中央歌剧院、海政歌舞团参加演出，中方主要演员有刘维维、徐艺、宋振民、张洪斌、李静娴、姜咏等。日方主要演员有谷井祚子、博松志保美、池田静山等。导演陈大林、李树盛，指挥高伟春。

9月30日—11月上旬 中央乐团交响乐队应邀赴美国24个城市访问演出。举行26场音乐会。指挥陈佐湟，乐队首席杨秉荪，特邀在国外学习的李坚（钢琴）、王晓东（小提琴）、王健（大提琴）担任独奏。演奏了华彦钧的《二泉映月》、陈怡的《多耶》、谭盾的《钢琴协奏曲》及拉威尔、埃尔加、柴可夫斯基、威尔第、德沃夏克、肖斯塔科维奇等人的作品。

9月底 北京提琴厂向中国历史博物馆捐赠了提琴制作大师戴洪祥1983年10月在第一届路易·施波尔国际提琴制作比赛中获得的金制奖章和证书。

9月

·在波兰索波特举行的第24届索波特国际歌曲节上，我国壮族女歌手韦唯获演唱特别奖和本届大赛唯一的"密司奖"。

·作曲家王酩应邀赴民主德国德累斯顿，任国际通俗歌曲比赛评委。

·在第37届贝藏松国际指挥大奖赛上，我国选手水兰获第二名。这是我国指挥家第一次在大型国际比赛中获奖。

·在意大利举行的第一届全国提琴制作比赛中，我国选手郑荃制做的小提琴获金奖，大提琴获第五名。

10月2日—8日 首届山东艺术节在济南举行，共演出了16台节目。

10月3日—4日 上海音乐学院女子四重奏团（俞丽拿、吴菲菲、方蕾、曹玲）在北京音乐厅举行室内乐音乐会。

10月5日 联邦德国巴普现代乐团来我国访问演出。

10月5日 解放军艺术学院在北京音乐厅举办倪洪进钢琴独奏会。

10月5日—10日 天津音乐学院和中国音协《音乐研究》编辑部在天津举办首次苏联音乐研讨会。来自全国20多个单位的50多名代表参加会议，提交了22篇专题论文。会议决定成立了苏联音乐研究会。赵沨、杨今豪为顾问，吴祖强任理事长，秘书处设在中央音乐学院。

10月6日—10日 中国歌谣学会、中国音协民族音乐委员会等单位在武汉举行首届长江歌会。长江流域9省一市的百余名歌手和40余名理论工作者分别参加了"长江

歌会”的民歌比赛和论文评选。评出长江杯一等奖3名、二等奖17名，优秀论文16篇。

10月7日 法国钢琴家理查·克莱德曼来我国访问演出。

10月7日、8日 作曲家田歌作品音乐会在北京民族宫举行。

10月8日 内蒙古歌舞团马头琴演奏家齐·宝力高、笛子演奏家李镇在北京音乐厅联合举办独奏音乐会。

10月8日 中国艺术研究院音乐研究所在北京召开音乐美学研究座谈会。会上就如何搞活音乐美学的研究和今后的打算进行了座谈。

10月上旬

·在第34届帕格尼尼国际小提琴大奖赛中，我国选手中央音乐学院附中学生吕思清获第一名。并获用帕格尼尼生前所用小提琴举行音乐会的荣誉。

·在法国举行的第33届图鲁兹国际声乐比赛中，我国选手中央歌剧院男低音歌唱家龚冬健获第二名（男声组未产生第一名）。

·以上海交响乐团前任首席小号周万荣为队长的上海和平饭店老爵士乐队应邀赴日本访问演出。

10月15日—21日 文化部和《歌曲》编辑部，在北京联合举办全国业余歌曲创作与辅导讲习会。

10月16日—22日 文化部教育局、中国音协理论委员会、中国音乐史学会等单位，在江苏省江阴市召开“中国音乐史学会议”。

10月17日—22日 中国音协理论委员会、《人民音乐》编辑部、《中国音乐学》编辑部和《当代中国》丛书音乐卷编辑部联合发起的“中国当代音乐研讨会”在江苏省江阴市召开。

10月19日、20日 上海交响乐团、上海乐团受《冼星海全集》编委会委托，在上海音乐厅举办冼星海交响乐作品音乐会，演出了他的第一、第二交响曲、第一组曲《后方》、第四组曲《满江红》、管弦乐《中国狂想曲》、《黄河大合唱》（莫斯科1941年版）。指挥黄贻钧、曹鹏、陈燮阳。

10月20日 人民艺术家张寒晖墓碑重建落成。墓碑建在延安墩山李家洼，碑面刻有“人民艺术家《松花江上》作者——张寒晖之墓”，碑后镌有著名作家王汶石撰写的张寒晖的革命生涯碑文。

10月中

·华裔大提琴家马友友在北京举行两场独奏音乐会。他与北京近百名大提琴演奏者对奏罗忠镕的《对花》及三首巴赫组曲。另一场演奏了海顿、肖斯塔科维奇、德沃夏克的协奏曲。

·第三届“蓉城之秋”音乐会在成都举行。

·陕西省文化厅、省文联等单

位、在西安举办诗人、词作家党永庵词作音乐会。

·中国电影乐团交响乐队在北京举行交响音乐会。首次演奏了贝多芬的戏剧配乐《雅典的废墟》，指挥华裔瑞士指挥家陈亮声，华裔美国钢琴家李志芬担任钢琴演奏，特邀海政歌舞团杨婕担任独唱，电影演员斯琴高娃担任朗颂解说。

10月23日、24日 印度沙玛等4位音乐家来我国举行印度根达瓦·吠陀音乐会。

10月23日—11月6日 民主德国音乐家代表团来我国访问，团长沃尔夫冈莱瑟尔。

10月24日 第六届全运会宣传部举行新闻发布令，确定《中华之光》（郑秋枫曲、瞿琮词）为六届运动会会歌，《闪耀吧，体育之星》（刘锡津曲、胡宏伟词）为全运会运动员之歌，《吉祥之歌》（司徒抗曲、李幼容词）为全运会吉祥物之歌。

10月25日 福建省歌舞剧院举行建院30周年庆祝活动。

10月26日 中国音乐文学学会第二届年会在苏州举行，150余名词人参加会议。

10月下旬

·中国广播交响乐团和首席指挥袁方赴澳门参加澳门第一届音乐艺术节演出。

·以袁惠为团长的上海民族乐团，应邀赴西德访问演出。主要演员有俞逊发、杨礼科等。

10月底 西藏艺术团来北京演出歌舞节目，歌唱家才旦卓玛、顿珠次仁参加了演出。

10月

·在英国泽西岛举办的世界口琴锦标赛中，我国口琴演奏家季申获第二名、何家义获第四名、徐成刚获最高荣誉奖。

·上海宋庆龄基金会等单位主办的上海民族乐团作曲家许国华作品音乐会在上海举行。演出的作品有《中山吟》、《黄桥吟》、《昆音·川音》、《香山漫步》、《梅园吟》等。

·山西歌舞剧院来北京演出民歌舞蹈专场《黄河儿女情》。它的素材是26首山西民歌、分作三个篇章，上篇是《杨柳青》、中篇是《想亲亲》、下篇是《闹元宵》。

·中国音协民委会和北京军区政治部文化部等单位在北京联合主办汪晓南笛子独奏音乐会。

11月1日 北京交响乐团在香山为游园者举办了首届《枫叶红了的时候》免费普及交响音乐会。

11月4日—11日 全国首届手风琴邀请赛在四川成都举行，评出一等奖4人、二等奖7人、三等奖9人。

11月4日—21日 中国青年交响乐团应邀赴民主德国、波兰、苏

联访问演出，共演出16场、12月27日、28日在北京举行汇报演出。

11月5日 北京四季青锅炉厂农民《爱华民族乐团》正式成立。中国音协主席李焕之为乐团亲笔题写团名。指挥家朴东生任艺术顾问兼客席指挥，陈御麟、杨光熊任艺术指导。

11月5日 在美国亚特兰大的第六届国际美声声乐比赛中，我国男高音歌唱演员徐林强获第一名，并取得1988年春赴意大利米兰歌剧院进修和演唱的资格。

11月5日 以福建分会主席于坤为团长的中国音乐家代表团一行4人，应邀赴菲律宾访问演出。

11月7日 中国音协和中央乐团共同在北京音乐厅举办李光祖琵琶独奏音乐会。

11月7日、8日 上海交响乐团在上海音乐厅举办日本音乐作品展音乐会。特邀日本作曲家芥川也寸志指挥，演奏了伊福郭昭的交响叙事诗及一部交响曲，早坂文雄的交响乐《左方舞右方舞》和芥川也寸志的《弦乐三章》。

11月10日、11日 文化部主办第34届帕格尼尼国际小提琴比赛第一名获得者吕思清独奏音乐会。演奏了帕格尼尼的《随想曲》、巴伯尔的《小提琴协奏曲》等。

11月10日—15日 上海国际音乐比赛—1987年中国风格钢琴作品创作及演奏在上海举行。获中型作品二等奖的1人，三等奖3人，鼓励奖2人，小型作品一等奖的1人，二等奖2人，三等奖3人。演奏奖4人，演奏鼓励奖3人。

11月上旬

·以龚一为团长的上海民族乐团应邀赴新加坡访问演出。演员有肖白镛、孔庆宝、曹燕玲、张梅珍、闵惠芬等。

·中央人民广播电台、中国国际广播电台、北京人民广播电台、中国民族管弦乐学会等单位联合举办全国25省、市、自治区40多个民乐团（队）的“全国专业民族乐团（队）节目展播”。

·菲律宾青年歌唱家小组来我国访问，演唱了菲律宾歌曲及世界著名歌剧选曲。

·美国女高音歌唱家帕特里夏·奥尼尔应邀来我国访问，演出了世界古典名曲并自弹竖琴演唱爱尔兰民歌。

11月11日 中国轻音乐团经过四年的筹建在北京成立。团长李谷一、领导成员刘秉义、闵鸿昌。为庆祝该团成立举办首场音乐会。

11月11日、15日 中华全国青年联合会和武汉市青年联合会在武汉举办“施光南声乐作品音乐会”。

11月12日—24日 中国群众文化学会贵州分会等5单位，在贵阳市举办贵州省民族音乐学术讨论

会，会上宣读论文24篇。

11月17日　中央音乐学院副教授牟洪交响作品音乐会在北京举行。演出了交响合唱组曲《童景》、小提琴协奏曲《椰林》、声乐协奏曲《人与山》、交响序曲《窦娥冤》等。

11月中

·西班牙著名钢琴家莱奥诺拉·米拉来我国访问演出。

·甘肃省甘南藏族自治州歌舞团来北京演出藏族神话舞剧《塞·顿月顿珠》。

·中央电视台、中国广播艺术团交响乐团在北京联合举办贝多芬交响曲系列音乐会。

11月21日　我国著名声乐教授沈湘先生执教40周年庆祝活动在中央音乐学院举行。举办了沈湘教授的学生音乐会。

11月25日—30月　中国音协理论创作委员会、《人民音乐》编辑部等单位，在郑州举行"全国通俗音乐研讨会"。118名代表出席会议，5人作了专题报告，43人作了大会发言。

11月27月　我国著名小提琴演奏家、音乐教育家、中央音乐学院教授司徒华城因病逝世，终年60岁。

11月27日—30日　11月27日是上海音乐学院建院60周年纪念日，该院举行了隆重的纪念活动。

11月29日　由音乐教育家周广仁教授主持的"为儿童"音乐会在中央音乐学院礼堂举行。

11月下旬

·在智利举办的第14届"路易斯·西加利博士"国际音乐比赛中，我国青年钢琴家中央音乐学院学生潘淘获第三名。

·在法国巴黎举行的第21届龙——蒂波国际小提琴比赛中，我国留学生钱舟(原上海音乐学院学生)获第一大奖和四项特别奖（公众奖、莫扎特作品最佳演奏奖、高超技艺奖和最佳独奏奖）。

11月

·在美国举行的第四届罗莎·庞赛尔国际声乐比赛中，我国选手于平（沈阳音乐学院声乐系助教）获第二名。

·在西班牙举行的弗朗西斯科·维尼亚斯国际声乐比赛中，我国选手中央歌剧院演员张凤宜获女子二等奖（一等奖空缺）。

·第二届全国提琴制作比赛在北京举行，评出声学品质金奖小提琴1把（上海提琴厂）、中提琴1把（北京晨鸣乐器行）、大提琴1把（北京提琴厂）、工艺制作金奖小提琴1把(广东乐器厂）、大提琴1把（广东乐器厂）、中提琴1把(广东乐器厂)。大、中、小提琴弓的工艺制作的三项金奖均由上海声立琴弓研究社戈树声获得。

12月6日—12日 中国音协教委会在杭州举办第二届国民音乐教育改革研讨会。260名代表出席会议。会议讨论了音乐立法问题和建立中、小学音乐教师考试升级问题等。

12月6日—20日 英国小提琴家尼曼教授来我国讲学，讲解了塔蒂尼、巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、维尼亚夫斯基等作曲家在音乐风格上的区别，并做了示范演奏。讲学期间还举行了专场音乐会。

12月9日 文化部民文办、国家民委文化司、中国少数民族声乐学会等单位联合主办的全国第二届少数民族声乐比赛，评出金凤奖7名，银雀奖9名，优秀奖18名，优良奖47名。

12月10日 我国著名民族音乐教育家、琵琶演奏艺术家、国画家、中国音乐学院教授、中国乐器学会顾问、中国民主同盟中央文化工作委员会委员杨大钧先生，因肺心病在北京逝世，享年75岁。

12月10日—13日 中国红十字会总会在首体举办《海峡两岸骨肉情》专题文艺晚会，以欢迎归乡探亲的台胞。

12月初

·作曲家沙梅从事音乐创作50余年独唱独奏作品音乐会在成都举行。

·北京人民广播电台、音协北京分会等单位，在北京举办优秀音乐盒带评奖活动。

12月11日 为庆祝中国煤矿文工团建团40周年，该团举办了“中外名曲独唱音乐会”、“七彩之光音乐舞蹈晚会”等。

12月11月 上海交响乐团首席提琴柳和埙和中国广播交响乐团低音提琴首席魏宝正应世界爱乐乐团之邀，赴日本参加该团举办的第三次演出。

12月11—15日 中国艺术研究院音乐研究所民族音乐研究室和中国音乐学编辑部，在北京举办以民族音乐研究方法论为中心议题的第二届音乐学读书会。

12月12日 在南斯拉夫举办的第四届贝尔格莱德国际音乐通俗歌曲大奖赛中，我国女歌手毛阿敏获演唱第三名和观众评选第三名。谷建芬创作的歌曲《绿叶对根的情意》获作曲奖。

12月13日 中央音乐学院附中、及业余附小在中央音乐学院礼堂举行儿童钢琴音乐会。由北京儿童钢琴比赛获奖者和优秀学生参加演出。

12月13日、14日 中央民族乐团在北京音乐厅举办“青年协奏曲专场”音乐会。

12月15日、16日 奥地利钢琴家奥·尼德道尔夫、约·尼德道尔夫来我国访问演出。

12月16日—21日 今年是国际

口琴年，中国音协在北京举办近年来中国口琴家在全国和国际口琴比赛中获奖者音乐会。

12月17日 为庆祝战友文工团建团50周年，该团在北京展览馆剧场举行建团50周年文艺晚会。演出了一部联唱《战友之歌》，由33首"战友人"作词或作曲在军内、外传唱的歌曲组成。

12月25日 著名笛子演奏家、中国音乐家协会理事、民族音乐委员会委员、中国音乐学院教授冯子存先生在北京因病逝世，享年83岁。

12月

• 上海交响乐团名誉音乐总监指挥家黄贻钧，被英国剑桥国际传记中心列入今年版的"国际音乐界名人录"。

• 在利智举办的第14届路易斯西加利博士国际音乐比赛中，中央音乐学院钢琴系84级学生潘洵获第三名。

• 在保加利亚举行的索非亚第二届国际小提琴制作比赛中，我国小提琴制作家郑荃获中提琴和小提琴制作第一大奖。并被授予卡赞勒克市荣誉市民称号。

• 我国歌唱家负恩凤被选入英国伦敦欧洲出版有限公司出版的《世界名人录》第51卷本，被列为1987—1988年世界名人。

• 在布拉格举行的第22届青年音乐工作者国际比赛中，中央音乐学院附中弦乐四重奏组白玉、张希、苏贞、马雯获荣誉奖和第三名，德沃夏克F大调弦乐四重奏曲获捷克斯洛伐克音乐演奏特别奖。上海音乐学院附中的钢琴三重奏组李承音、马骏一、彭波获荣誉奖和第三名，弦乐四重奏获荣誉奖。

1987年 在泰国召开的亚洲太平洋地区广播联盟大会评选优秀广播音乐节目中，中央人民广播电台专题音乐节目《古画新声——介绍箜篌与箫组曲"清明上河图"》（刘为光作曲，陈莲编辑制作），获1987年东京放送基金大奖。

（本栏由孙建英辑）

资料汇编

关于开展"唱好歌"活动的通知

各省、自治区、直辖市文化厅（局）、教委、教育厅（局）、广播电视厅（局）、团委、妇联、音协分会、少儿艺委会：

去年举办的全国少年儿童歌曲评奖活动在各方面热情支持下取得了圆满成功，并评出76首获奖歌曲。为让这些歌曲能在孩子们中间广为传唱，让这些健康的、优美的歌曲伴随着孩子们的学习、生活，需要我们继续做好获奖歌曲的推广、传播工作。

健康的、优美的歌曲，对孩子们会产生潜移默化的教育作用。让这些健康的、适合他们年龄特点的歌曲在广大少年儿童中广为传唱，取代那些格调低下，甚至内容不健康，或不适合孩子们年龄特点的歌曲，这对加强美育，为孩子们创造优美环境，使他们茁壮成长，是非常有意义的。经文化部、国家教委、广播电影电视部、共青团中央、全国妇联、中国音协、全国少年儿童艺委会研究决定，向全国各族少年儿童推荐1982—1986年全国少年儿童歌曲评选获奖歌曲，在全国各族少年儿童中开展"唱好歌"活动。

获奖歌曲题材广泛、内容健康、旋律优美、形式多样，从不同侧面反映了各族少年儿童爱祖国、爱人民、爱劳动、爱科学、爱社会主义的思想风貌，是向各族少年儿童进行思想品德教育，培养他们具有崇高理想和高尚道德情操的好教材。

各地可结合"六一"、少先队建队三十八周年等节日，和"红五月"、"小百灵"等歌咏活动进行。"唱好歌"活动的重点是初中、小学、幼儿园。为了紧密配合这项活动的开展，中央人民广播电台和中央电视台的少儿节目将分别教唱、介绍和播放。希望各地宣传部门大力配合，积极加以推广，把"唱好歌"活动扎扎实实地开展起来。

文化部　国家教育委员会
广播电影电视部　共青团中央
全国妇联　中国音协
全国少年儿童艺委会

1987年4月4日

关于整顿音像出版工作的通知

从1982年以来，我国音像出版事业发展很快，中央和地方建立了一大批音像出版单位，根据最近的统计，经广播电影电视部批准成立的音像出版单位已达88家，经原国家出版局和新闻出版署批准可配合本版图书出版音像出版物的图书出版单位有82家。1986年全国出版盒式音带品种约2000种，发行数量据不完全统计约为7000万盒，是1982年的10倍，基本上占领了国内的销售市场。录像出版物的制作也开始起步，1986年发行录像带93200盒。几年来，音像出版的管理工作也逐步完善，制定颁发了一批法规性文件，使录音录像的出版和发行有章可循。总之，音像出版工作在普及文化科学知识、丰富群众文化生活、开展国际文化交流等方面都发挥了积极的作用，工作是有成绩的。

但是，当前音像出版工作也存在一些亟待解决的问题。主要是：有的单位出版和经营指导思想不端正，片面追求经济效益或者完全以盈利为目的，少数出版物内容不健康、格调低下；有的单位领导不力，编审力量薄弱，出版管理、审查制度不健全；有的偏离本单位的出版宗旨和出版范围；有的私自翻录其他出版单位的节目；更为严重的是，有的出版单位凭借国家给予的出版权力出卖版号，出了不少内容和格调低下的产品，造成很坏的社会影响。此外，音像出版单位发展过快，管理工作没有跟上。

音像出版事业是社会主义精神文明建设的重要阵地。为了使音像出版事业健康发展，坚持为人民服务、为社会主义服务的方向，使其在改革、开放和两个文明建设中发挥积极作用，决定从今年第四季度开始到明年四月，对音像出版工作进行一次整顿。为此，特提出如下意见：

一、音像出版的整顿工作应当遵循中央1987年4号文件和[1987]第16号文件的精神，以及广播电影电视部一九八六年九月发布的《录音录像出版工作暂行条例》、《录音录像出版物版权保护暂行条例》进行。整顿的主要目的是端正出版和经营的指导思想，加强领导力量，充实编审队伍和建立健全必要的规

章制度，促进音像出版事业在改革、开放中健康发展和繁荣。

二、有下列情况的音像出版单位和可配合本版图书出版音像读物的图书出版社，应作为重点加以整顿：

1、指导思想不端正，出版大量内容不健康、格调低下的出版物，并造成不良社会影响的单位；

2、编审力量薄弱，不具备音像出版条件，以出卖版号为主的单位；

3、严重背离原定出版宗旨和出版范围的单位；

4、严重违反国家有关音像出版规定和国家有关财务管理规定的单位。

三、整顿的步骤和方法

首先，各音像出版单位全体工作人员认真学习中央和国务院的有关文件，以及广播电影电视部发布的两个《暂行条例》进一步明确音像出版单位的性质、任务、方向，端正出版和经营指导思想，充分认识整顿的必要性、重要性，积极参加本单位的整顿工作。

其次，在提高认识统一思想的基础上，各单位要对1985年以来的出版工作进行认真检查，找出存在的问题并进行实事求是的分析、讨论，提出整改的措施。在检查中应着眼于分清是非，提高认识，不搞人人过关，不着重于追究个人责任（违法违纪的例外）。重点整顿单位，必须由该出版单位的上级主管部门派人领导整顿工作，必要时可停业整顿；非重点整顿单位，应在上级主管机关领导下进行，一般采取边出版边整顿的方式。

第三、整顿好音像出版单位的关键，是建设一个好的领导班子，充实编辑、技术人员队伍，健全规章制度。各音像出版单位的主管上级，一方面要在整顿过程中着重抓好提高出版单位领导干部的思想认识、端正指导思想的工作；另一方面要严肃负责地对现有领导干部进行考核，对不称职不适合做领导工作的同志及时调整，对严重违法乱纪的要追究行政、法律责任。同时，选拔政治思想好、业务素质好、领导能力强的同志担任出版单位的领导工作，并切实加强主编及中层业务骨干的配备。

第四、整顿工作结束后，要检查验收。所有的音像出版单位，包括兼营音像出版物的图书出版单位，由广播电影电视部和新闻出版署联合验收组进行检查验收。验收合格者，分别在广播电影电视部和新闻出版署重新登记注册，发给出版许可证件，整顿不合格者不发给出版许可证，取消其出版权利，并知会工商行政管理机关吊销其营业执照。验收的主要标准是：

1、必须坚持十一届三中全会路线的两个基本点：坚持四项基本原则，坚持改革、开放的总方针；

坚持为人民服务，为社会主义服务的方向，执行百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针。

2、出版经营指导思想端正，正确处理社会效益与经济效益的关系，把社会效益摆在第一位。

3、必须正式列入事（企）业编制序列，专业音像出版单位的编制名额不得少于10人。

4、领导班子健全，并具有相应的编辑、出版、发行力量和必要的物质技术条件和经费。

5、坚决遵守政府关于音像管理的有关规定，本单位各项规章制度健全。

四、广播电影电视部和新闻出版署组成有负责同志参加的领导小组领导音像出版的整顿工作，各省、自治区、直辖市广播电视厅（局）和新闻出版局也要成立相应的组织抓好音像出版的整顿工作。音像出版单位的主管部门(中央、国务院各部门）要在当地音像整顿领导小组的统一部署下，切实抓好所属音像出版单位的整顿工作。

音像出版单位的整顿工作，一定要在充分调查研究、摸清情况的基础上进行。态度要坚决，工作要稳妥，保证善始善终完成整顿任务。任务完成后，各地要向领导小组写出总结报告。

广播电影电视部

新闻出版署

1987年10月

中国艺术节试行章程

一、宗旨

为了集中展现我国一定时期内艺术创作和演出的优秀成果，丰富人民群众的文化生活，提高人民群众的艺术审美水平，扩大我国与世界各国的文化交往，促进我国各民族社会主义艺术事业的繁荣和发展，并为巩固和发展安定团结的政治局面，加强社会主义物质文明和精神文明建设服务，经党中央、国务院批准，文化部决定定期举办中国艺术节。

中国艺术节的基调是：丰富多彩、健康欢乐、团结进取。

二、时间和地点

中国艺术节每两年举办一届。每届中国艺术节以某个地区为中心，一般在当年的九月份进行；其它地区的中国艺术节活动，经中国艺术节组织委员会认可后，一般在当年的八月至十月间进行。

三、活动内容

1、组织具有较高的思想性和艺术性的舞台演出，包括戏曲、话剧、歌剧、舞剧、音乐、舞蹈、杂技、曲艺、皮影、木偶等，但每届中国艺术节在品种或题材、体裁上要有所侧重。

2.举办美术、文物、民俗等展览。

3.开展群众性艺术活动和民俗活动，这些活动根据各地的实际情况，也可同经济、贸易、旅游、体育等活动结合起来。

4.组织同中国艺术节的活动内容相协调的各种学术交流活动。

四、活动项目的选定办法

参加中国艺术节的演出、展览和其它活动项目，由各省、自治区、直辖市、计划单列市文化主管部门，中央和国家机关有关部委，中华全国总工会、中国共产主义青年团中央委员会、中华全国妇女联合会、中国文学艺术界联合会、中国人民解放军总政治部文化部向文化部推荐，经文化部调查了解并征求有关专家的意见后，向中国艺术节组织委员会提出方案，由中国艺术节组织委员会集体讨论决定。

每届中国艺术节由文化部视具

体情况特邀港澳地区、台湾省以及国外的一些著名艺术团体和艺术家，参加中国艺术节的演出、展览和其它活动项目。

五、奖励办法

对参加中国艺术节的优秀艺术作品和优秀艺术人才，由中国艺术节组织委员会颁发"中国艺术节纪念奖"。

六、经费来源

1.在文化事业费中安排。

2.争取国家财政部门的专项补助。

3.接受国内、国外、海外单位和个人的赞助。中国艺术节组织委员会对赞助者参加中国艺术节的各种活动将给予应有的便利条件和荣誉。

七、组织机构

1.每届中国艺术节设主席一人，副主席若干人。主席由党和国家领导人担任，副主席由文化部部长、中央宣传部有关领导人和作为举办该届中国艺术节的中心地的地方政府有关领导人担任。

2.每届中国艺术节设组织委员会，作为主办该届中国艺术节的工作领导机构。组织委员会设主任委员一人，副主任委员若干人。主任由文化部部长担任，副主任委员由文化部分管艺术的副部长和作为举办该届中国艺术节的中心地的地方政府有关领导人担任。其他委员由文化部聘请有关部门领导人和专家担任。

3.中国艺术节设正副秘书长若干人，并设组织委员会办公室，作为组织委员会的办事机构，负责中国艺术节的日常工作。组织委员会办公室设在文化部。

本章程的解释权属于文化部。

中国艺术节组织委员会

1987年6月

关于编写《当代中国》丛书音乐卷的通知

音协各省、市、自治区分会：

为了落实中央书记处1982年11月讨论通过的中央宣传部关于编写出版《当代中国》丛书的报告精神，协会主席和书记处经过认真研究和筹备，决定自1987年2月底开始着手《当代中国》丛书音乐卷的编写工作，并批准组成该书编辑委员会和编辑部（名单附后）。

编写《当代中国》丛书音乐卷，对建国以来我国各地区、各民族的音乐创作各门类、音乐表演各领域、音乐理论各学科、音乐事业各方面的发展进程及其历史经验进行系统的回顾和实事求是的总结，运用马克思主义的立场、观点、方法，从中找出建设有中国特色的社会主义音乐文化的艺术规律和管理规律，以指导当前的工作，这是党中央交给我们的一项有重要意义和科学价值的光荣任务。按照中央的部署，要在两年内完成这部具有系统性、科学性和权威性的当代音乐史著作，除了需要编委会和编辑部全体同志积极努力之外，更需要各地音协分会和广大音乐工作者的热切关心，大力支持和精诚协作。希望各分会领导同志接到本通知后，认真学习中宣部关于编写出版《当代中国》丛书的报告（全文另发），将你们如何支持、配合音乐卷编写工作的设想列入分会的议事日程，并指定一名负责同志总理其事。不久，书记处将转发音乐卷编辑部关于征集当代中国音乐资料的通知，望你们早作准备，将本地区音乐创作、表演、理论研究、教育（含专业音乐教育、师范音乐教育和国民音乐教育）、群众音乐生活、出版（含音乐期刊、图书出版、录音录像、乐器制造等）、对外音乐文化交流等方面的有关资料和统计数字加以清理、核实，以便按通知的要求及时汇总到编辑部。

附：《当代中国》丛书音乐卷编委会及编辑部名单

主　编：李焕之

副主编：赵　沨　时乐濛　周巍峙
　　　　孙　慎　郭乃安（常务）
　　　　钱仁康　张　非

编委：丁　鸣　文　彦　王安国
卢　肃　李西安　乔建中
关鹤岩　陈聆群　居其宏
张棣昌　张静蔚　梁茂春
曹火星　常苏民　程　云
焦　杰　魏中珂　魏廷格

编辑部主任：居其宏

副主任：梁茂春　王安国

成　员：乔建中　魏廷格
张静蔚　文　彦
何耕民

编辑部地址：北京东直门外新源里西一楼
（电话：48·4416）

中国音乐家协会书记处
1987年3月5日

文化部、中国音协《中国民族音乐集成》总编辑部文件

关于《中国民族民间器乐曲集成》宗教音乐编辑工作的几点意见

《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案（1984年）提出："凡人民群众中流行和历史上具有一定影响的所有民族器乐曲、古典乐曲、寺院宗教乐曲及宫廷音乐，均应认真收集整理。"为了进一步研究如何对宗教音乐进行收集并妥善地编入集成中等事宜，中国民族音乐集成总编辑部于1987年9月在湖北省襄樊市召开了全国首次宗教音乐编辑工作会议，会议期间，代表们交流了几年来各地对宗教音乐进行收集整理（包括录音、录像）过程中的经验及存在的问题，并对宗教音乐的编辑方案及体例进行了商讨。现根据此次编辑工作会研讨的精神，对今后如何开展宗教音乐编辑工作提点意见：

一、指导思想

宗教音乐，是我国民族音乐文化的一个重要组成部分。由于长期以来处于较封闭的状态，使它能较好地保存着我国古代音乐和古代文化的某些历史面貌。为此，收集、整理各地现存的宗教音乐，不仅对继承我国民族的传统音乐文化，建设有中国特色的社会主义新音乐有积极意义，而且对我国民族思想史、文化史和音乐史及美学史等有关学科的研究，也有重要作用。

由于宗教是人类发展一定阶段的历史现象，有它发生、发展和消亡的过程。宗教信仰，宗教感情，以及宗教仪式和宗教组织，都是社会的历史产物。同时，具有民族性、群众性、长期性、国际性和复杂性。因而宗教音乐的收集、编辑和出版是一项政策性很强的工作。为此，我们应认真学习和全面领会马克思主义关于宗教问题的论述，贯彻中共中央1982年19号文件《关于我国社会主义时期宗教问题的基本

观点和基本政策》及其它有关宗教工作的政策，以党对宗教问题的基本观点和基本政策为指导用马克思主义的立场观点和方法，对宗教与宗教音乐进行科学的收集、整理和研究。

二、工作方法

各地在收集、整理与编辑、出版宗教音乐的过程中，要主动取得当地政府宗教事务部门与公安部门的支持，并在他们的指导与帮助下进行工作，严格遵循既尊重宗教职业者与信教群众的宗教信仰和宗教感情，又不在群众中扩大宗教影响的原则。宗教音乐的收集与编辑工作应在宗教事务部门及职业宗教人员密切配合的前提下谨慎行事。集成工作者应积极宣传《中国民族民间器乐曲集成》收集和编辑宗教音乐的目的在于保存我国民族传统音乐文化遗产，为建设社会主义新音乐做贡献的积极意义。

三、普查与收集

紧紧依靠宗教事务部门和有关单位提供的线索和情况，在掌握本省宗教与宗教音乐分布与蕴藏概况的基础上，制订普查与收集工作计划。

凡本省现存的宗教音乐与原始宗教音乐，无论其属何种教派，均属普查范围。并应将本省具有民族特色与地方特色的宗教音乐（含原始宗教音乐）做为收集的对象；还应将是否具有文化价值做为衡量收编与否的标准。对于已经鉴别为封建迷信活动并为之服务的音乐而又无文化价值可言的，应予扬弃，不予收集。

为了使某个地区、某种宗教或原始宗教音乐保持完整性，应注意该种宗教音乐演奏（或演唱）的场合、内容及仪式与程序等，并应尽可能地做到系统地收集与保存。

四、编选原则与篇幅比例

《中国民族民间器乐曲集成》是包括民间器乐曲、宫廷音乐、宗教音乐与古典音乐（文人音乐）四个部分组成的系统工程，宗教音乐与其它几部分一样，亦应按照质量高、品种全、范围广的原则，选择其中最具代表性和有文化价值的部分，编入集成。

一些宗教音乐（或原始宗教音乐）包括声乐和器乐等多种艺术表演形式，收集编选时不要对已有的表演形式进行"肢解"，应保持其完整性。但唱词段数过多可不必求全。舞蹈部分可用文字予以说明。凡未选入集成本的宗教音乐及其它材料可在地方卷资料本中内部刊印，供有关学科和学术部门研究和参考。

五、对交叉现象的处理

宗教音乐与民间音乐、宫廷音乐、古典音乐(文人音乐)，以及与民俗音乐之间存在着相互交叉的现象。应尽可能在全方位地查明该乐曲背景材料的基础上，对其性属做出定量、定性的分析。一般地说，凡

在宗教场所作为宗教的完整仪式的组成部分，所演唱或演奏的并以宗教为内容的声乐曲和器乐曲，无论演唱和演奏者是否为宗教职业者，均可视为宗教音乐。对于在宗教音乐中吸收的民间音乐、宫廷音乐、古典音乐，应视其流布情况和被吸收后有无明显变化。如已具有明显宗教音乐风格者，可酌情收入宗教音乐，否则一般不予收入。无论何种情况，均应将乐种的来源、流布及沿革进行必要的注释。

凡宗教职业人员和非宗教职业人员参加民间吹打班社，在民间婚、丧、嫁、娶仪式或年节及其它民俗活动中唱、奏的，而又无宗教内容的乐曲，应视为民俗音乐，不应纳入宗教音乐中去。

六、加强文字注释工作

在地方卷的总概述中，应用专节文字介绍本省（区）宗教音乐的历史现状、流布及特色；在宗教音乐的释文中，则应对本卷收入的宗教音乐内容及艺术形态的特征及功能等做出客观翔实的说明，要重视加强宗教音乐的注释工作，使其具有高的学术水平与文献价值。

上述意见，供各地在编辑工作中参考办理。由于我国宗教音乐较复杂，又有各种教派、教门的不同，各地应根据自己的实际情况，参照上述意见，制定地方卷的编辑工作计划。

1987年10月18日

关于《中国曲艺音乐集成》编辑方案的补充规定

一、收集及编辑范围方面

一、关于跨地区曲种的编辑问题

《中国曲艺音乐集成》编辑方案指出："凡以音乐为其表现手段之一的曲种，均属《中国曲艺音乐集成》的收集范围，应全面普查，认真收集"。集成以省、自治区、直辖市为单位立卷编辑，可以反映出该地区各曲种的历史和现状的全貌，体现其地方曲艺音乐的特点，在普查时对本地曲种要做到"有曲（种）必录"。同时，对本地区流传的外地曲种，在收编时为避免重大遗漏或不必要的重复，应通过各有关省、自治区、直辖市卷举行双边或多边会议进行充分协商讨论，能合则合，不能合则分，既要尊重历史事实，也需考虑现实情况；既要尽可能保持曲种音乐编辑上的完整性，又要充分考虑其在不同地区的

具体发展。为此，应提倡各地方卷之间发扬互谅互让，团结合作和实事求是的精神。妥善而合理的解决好跨地区曲种音乐的编辑问题，以保证《集成》编辑工作的顺利进行。

2、关于跨种属曲种音乐的编辑问题

在《中国曲艺音乐集成》编辑方案中提到："由于大多数曲种音乐是在民歌和民间乐曲的基础上发展起来的，又有不少曲种向戏曲剧种过渡，因而，曲艺音乐与其他民间音乐的关系甚为密切，互有交叉"。并提出了应该注意的四项具体要求。为了更好地解决曲种音乐种属间的交叉问题，以下两点，值得各地重视：

①分清曲艺音乐的种属，是曲艺音乐集成科学分类的重要一环，必须在认真普查，掌握大量材料及深入分析研究的基础上才能完成。曲艺音乐与民歌、与戏曲音乐及民族民间器乐曲，均不同程度地存在着种属间的某种交叉现象：即你中有我，我中有你，有的还表现得相当复杂，不仅在两个种属之间交叉，而且还能是三个或更多个种属之间的交叉。特别是曲牌音乐部分，一个曲牌常常不仅在同类种属的不同曲种中存在；而且在戏曲剧种，民歌歌种、民族民间器乐曲的乐种等跨大类的种属中亦有交叉。因此，必须历史地、实事求是地进行比较研究，从其在不同种属中的应用形态、表现特点以及风格韵味等多方面弄清其主从关系，尽量向主流靠拢。对于少数民族曲艺的种属，更需慎重对待，不要简单套用汉民族的种属概念；对交叉的音乐曲牌的归宿，也应充分尊重少数民族的分类习惯。

②对跨种属的音乐形式的收编问题，无论是曲艺音乐集成内部，还是在其他各部民族音乐集成之间，对于某些具有特殊意义的音乐曲牌，在收编时也可允许有少量的、必要的重复，这不仅是不可避免的，而且也是有益的。它不但不会影响集成本身的完整统一，同时还有利于对民族音乐品种之间进行学术上的比较研究，从一个侧面说明曲艺音乐与其他民族音乐在长期发展过程中相互交融的真实情况。

3、关于上、下时限问题

《中国曲艺音乐集成》编辑方案指出："在集成重点收集传统唱腔和音乐曲牌。现代曲目中的优秀唱段和音乐曲牌，凡在群众中广为流传并为群众所肯定的，也应酌量收入。"因为，曲艺音乐的传统极为深厚，有的还可能与历史上的变文、诸宫调、唱赚、鼓子词、货郎儿等古代曲种有着某种渊源关系，这样的曲艺音乐资料，无疑是具有很强的史料性和文献价值的。所以，对古代曲种和濒于失传曲种的音乐资料，只要还能收集到的，不

要考虑时限，而要尽量收集。即便与本地曲种间一时还找不到具体内在联系（包括某些历史渊源关系），也无关紧要，或另立专题把这些资料收集起来。至于编辑范围的时间下限问题，这里不作统一规定。因为各地方卷编辑工作起步时间先后参差不一，各曲种现代曲目创作情况也很不一样，所以，各地可按编辑工作方案对曲目质量的要求为依据，从优选择具有代表性的唱段，编入集成。

4、关于如何对待专业、业余艺人问题

《中国曲艺音乐集成》编辑方案在"收集范围"中提到："对曲艺音乐进行全面收集，是编好这部集成的基础……按编选的具体要求，择其优秀的、有代表性的和有某种价值的曲艺音乐编入集成。"这里强调的择优编选，其标准是明确的。但对曲艺艺人系专业或业余的问题，未作明确规定。这是因为在过去年代中，曲艺演出更多地表现为业余性质，很多著名的专业曲艺艺术家均起家于业余；同时，迄今业余曲艺队伍中亦不乏佼佼者，因而"编辑方案"未作规定，但在我们实际的编辑过程中，对待专业和业余，应当一视同仁，使集成能够全面反映专业和业余曲艺艺术家们的共同创造，方能达到集成的编辑质量要求。

二、编辑体例方面

1、关于曲艺音乐的分类与曲种排列

曲艺音乐集成的分类，是编辑中一项学术性较强的工作。由于我们在曲艺音乐分类学的理论研究方面，基础还比较薄弱，对于某些形态、性属复杂的曲艺音乐的科学分类，目前的确存在着不少难点。在解放初期试行的《全国曲种分类草稿》中，曾将带有音乐的曲种分为鼓词、弹词、道情、琴书、牌子曲、杂曲、走唱等七类（未包括少数民族曲种部分）。这种分类在实际上还未能做到全面地合理概括。目前，试编本湖北卷根据全省四十一个曲种的具体情况，通过纵横比较，以曲种和曲种音乐的"体"和"型"方面的异同为分类根据，将第一级分为①丝弦小曲类、②渔鼓道情类、③鼓书鼓词类、④杂曲走唱类等四大类；然后在第二级分类中，将各种曲种作了尽可能合理地归并。可以看出，试编本湖北卷的这种分法，在过去分类法的基础上又提高了一步，虽然还未能完全解决曲艺音乐分类学中的所有问题，但该卷的分类经验，亦可供各地参考的。因此，希望各地方卷编委会（编辑部），特别是曲种数量较多的地方卷，应进一步根据本地区曲种音乐的具体形态，认真进行分析比较，很好地重视曲艺音乐分类学的学术研

究，寻求分类的统一依据和最佳方案，使各地方卷的分类，尽可能做到科学、合理些，更符合实际些。至于曲种数量较少的地方卷，其分类与否，由各地按实际情况研究酌定。

曲种的排列顺序，也是带有分类学意义的一个问题，各地亦应重视并做到尽可能符合实际的合理编排。其顺序既可按突出曲种音乐风格的地方特色排列；亦可按曲种的规模和影响的大小、或历史长短为序。

2、关于概述

《中国曲艺音乐集成》地方卷的"概述"，是从宏观、整体的角度，对本地区所有曲种音乐（包括本地和外地传入的曲种）全貌的概括表述。一般可从纵、横两个方面着笔。从纵向方面而言，应着重写出本地曲种音乐的类型、生成背景及流布情况的特点，现有曲种与古代曲种的音乐（包括历史上曾经存在过而现在已经消亡或行将消亡的曲种）之间的衍变和某种联系；同时，作为一种文化现象，它与人民生活、风俗、民情、民族发展及方言声韵等方面所反映出的一切情况等。从横向方面，不仅须扼要地介绍外地流入的曲种音乐与本地曲种音乐之间的相互吸收的情况；同时对其民间歌曲、戏曲音乐，民族民间器乐音乐等姐妹艺术及其音乐之间的交融、促进等有关的发展简况，均应予以客观地说明。

概述所选用的材料，必须翔实有据、真实可靠，并尽可能突出本地区的具体特点。文字要求生动、简练、明确，注意可读性并有较强的概括力。

3、关于曲种音乐释文（或称分述）

凡收入地方卷的每个曲种，无论规模的大小，历史的长短，均应写一篇"曲种音乐释文"（或称分述）。在写法上与概述有所区别。曲种音乐释文应侧重从微观的角度，具体而较详尽地对一个曲种音乐进行客观的叙述。内容一般可包括：曲种沿革简况；声腔、曲牌的历史衍变；音乐唱腔的音阶、调式、旋法及结构型态；语言音韵；表演形式；演唱特色；润腔技法；乐队的编制结构及伴奏手法等多方面介绍。

曲种音乐释文在全面介绍的同时，应着重突出曲种音乐富于地方特色的部分。文字叙述要实事求是，言而有据。对尚未取得一致的观点、看法和材料，应采取"诸说并存"的办法加以客观地介绍，切忌主观地轻易下结论。征引史料应少而精，并要与该曲种的具体情况紧密结合，阐明问题即可，"旁征博引"时不要过多引用无关紧要的材料。在写法上，应注意层次清楚，逻辑严谨，深入浅出，通俗易懂。

4、关于注释

"注释"是集成文字中具有某种文献价值和特殊意义的一个重要组

成部分。根据各地前段编辑工作的情况看，有些地方卷对注释工作未予足够的重视，还存在不少该注的未注，虽有注而不够详尽的情况。为此，各地应进一步加深对注释的作用和意义的认识，更好地做好集成的注释工作。

注释的内容，涉及面甚广，诸如历史典故、曲牌考释、行话绝活、方言土语、引文出处、年代说明、古地今名以及凡国内外读者及后人不易看懂的，都应加注。文字要求简明、准确，置于本页下方作脚注或唱段、曲牌之末作尾注。

5、关于人物介绍

对演员、乐师、词作者和曲作者的介绍要慎重。但凡选入集成的有影响的著名艺人、流派的代表人物、历史上或在群众中公认的演唱、伴奏艺术家、对曲艺音乐有独特创造和贡献的音乐工作者，不论其已辞世或健在，均应作人物介绍（不叫"传略"或"小传"）。

人物介绍应写明人物的姓名、别名、艺名、堂号、民族、籍贯、生卒年月、师承关系、从艺时间并着重介绍其艺术经历、流派特点、艺术成就、代表作及其社会影响等。

人物介绍条目可分三类：长条目800字左右；中条目500字左右；短条目300字左右。对唱段选入集成的一般演唱者和乐师可不单列人物介绍条目，但应按"以曲带人"的原则在其唱段简介文字中予以说明。

三、关于曲艺音乐现行记谱规格中的几个问题

1、关于标题

《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》中提出："无论是板腔体或曲牌联缀体的剧、曲种，唱段标题一般采用首句或摘取其能体现该唱段主题思想的某句（或句子的局部）唱词命名。"这种确定唱段标题的方法，在戏曲音乐曲谱中是常见的。而在曲艺音乐唱段的标题中有的是如此，有的传统曲艺唱段，则往往是段名即曲名。因此，记谱时应按具体情况区别对待：有的可依曲艺音乐的传统习惯，采用原标题，无须重新命名；对某些曲名业已失传或一时已遗忘者，则可另拟新题；对于篇幅较长曲目的标题，其原曲名无须另定，只须在改变曲牌、板式时，标明曲牌、板式名称即可；对于只选取某一长曲目的片段唱腔时，亦可将板式或腔调名作为标题但应在标题下方，用《 》号注明选自的曲目名称。如唱段为分角色用第一人称演唱者，还应在《 》号曲目之后将角色注明。

2、关于记谱与录音的关系

《中国曲艺音乐集成》编辑方案中提出："曲艺音乐的音响，是《中国曲艺音乐集成》的一个重要组成部分。为了准确保存曲艺音乐面貌，为记谱提供依据，在收集曲

牌、唱腔及曲目时，均应录音。”根据这一精神及一般普查收集过程的顺序，录音应在记谱之前，而记谱应以录音为根据。集成采用的曲谱，应与录音保持一致性。

对于某些具有历史价值的珍贵曲艺曲谱材料，虽找不到录音而又必须编选入集成者，应分别不同情况采用下述几种办法酌处：①必须录音者，可选择其传人或能掌握其风格的演唱者按曲谱进行“近似录音”，但必须经有关专家研究鉴定，并由地方卷编委会（编辑部）认可后方能收入，并应加注说明。②允许个别和少量缺乏录音的曲谱编入，但应加注。③不收入集成本者，可作资料收入资料本。

3、关于记谱的简、繁标准

集成的曲谱，主要应考虑到不完全熟悉曲艺音乐的广大读者的阅读，因此，不能用仅供内行参考只记骨干音的简略记法，而要把曲艺音乐的音乐特点及演唱(奏)法技巧，尽量准确而真实地表现出来，使广大读者领略曲艺音乐的基本面貌。当然，谱面记得过于繁琐，也会造成阅读上的困难。从目前多数地方卷的记谱情况看，主要问题是记得不够准确。另一方面，由于目前曲艺记谱法还不够完善，在某些地区，特别是少数民族地区存在着的一些特有的唱（奏）法，还缺乏富于科学性的记谱符号标记。因此，各地可以根据需要，认真研究设计新的标记试用，并报经主编及总编辑部审定后确定。

4、关于说、唱结合的旋律记法

曲艺音乐有着旋律与语言结合紧密的特点，不少唱腔表现为说中有唱、唱中有说、半唱半说以及口语化、朗诵化。这种很有特色的唱腔旋律是曲艺音乐记谱中的一大难题，目前还没有理想的记谱法。为了体现这类唱腔的特点，可视不同情况，采取如下办法：①对于已构成基本旋律骨架的段落，可在其旋律骨架音上用相应的装饰音将地方语音的字调走向记出。②对于口语化较强的段落，如有可能，应尽力记出唱词的音高来；对有些表现夸张、幅度较大的滑音，则应记出起始音与落音，③对于基本是口语化的数板段落，凡无法标记出音高的，可划出节奏和节拍如：“×××”（朗诵加伴奏时除外）。为了谱面上的统一，尽量不要在唱词下而划节奏符号，或将唱词提到曲调的位置上去，以免引起读谱时的混乱。

5、关于伴奏的记录

凡唱段系随腔伴奏，即伴奏旋律与唱腔一致的，只记唱腔旋律谱，不必另记伴奏谱。如伴奏旋律与唱腔旋律不一致的，则需按《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》要求的“应将唱腔和伴奏分谱记出。”即第一行为唱腔旋律，第

二行为唱词，第三行为伴奏旋律。为了体现伴奏的地方风格和特点，应适当的标记弓法、指法以及气口等符号。关于用多种乐器伴奏的唱段是否记总谱的问题。本来，记录总谱有利于读者了解曲艺唱腔与伴奏相结合的实际情况，但由于集成篇幅有限，不可能全部出版总谱。因此，有关曲种可选择1—2首具有代表性的曲目记录总谱，并将多种乐器伴奏的规律和特点在概述或曲种释文、注释中予以介绍说明。

6、关于记词

在唱词的记录中，也存在一些值得注意的问题。如：①取材于口耳相传的故事、民间故事的传统唱词中的典故，应进行认真地考证核对，注意字面准确，防止以讹传讹。②作为说唱文学表现手法之一的衬词、衬字，记录时应准确记清，不要随便舍弃或更换，以免有损于原曲种的地方语言风貌。衬字一般应用圆括号（ ）括出。③对于多段唱词，应全部记录下来；对于历史上保留的老唱片或录音资料中听不清的唱词，可依其语意另拟代用词，但应加注说明。④少数民族曲艺唱词的记录，对有文字的民族，其曲艺唱词一律用该民族文字记录，并用汉语译配。唱段书写的规格是：第一行为曲谱，第二行为民族文字唱词，第三行为汉语译配。无文字或无通用文字的民族，其唱词应先用国际音标或汉语拼音译音，再用汉语译配附上。用国际音标或用汉语拼音，在一个地方卷内应统一，即不要该卷中同时兼用国际音标和汉语拼音记录。

四、关于照片的要求

根据各地方卷目前拍摄的部分照片来看，一般的舞台演唱照片较多，而反映曲艺音乐与人民生活的密切关系，表现每个地方曲种的特点的照片则较少。因此，希望各地对提高集成照片的质量予以进一步重视，务求反映出传统曲艺演出的特有演出形式和典型环境（如室内、室外、茶楼、酒肆、有特色的舞台、草台等）。对历史上保留的具有特殊价值的照片，如图象不清或已部分破损的，亦应设法修复和翻拍，并在送审时附交原始照片。

每幅照片均应附上注释文字，将拍摄内容、所属曲种、时间、地点、演出者（包括团体）、伴奏者、拍摄者及照片序号等均应标明。上述文字切忌写在照片背面上，可写在套封或另纸上。

其次，根据各地方卷的规模和出版所设画页篇幅，送审照片的数量，一般为五十幅左右；曲种较多的地方卷可酌情增加五至十幅。彩色与黑白照片兼用，其中彩色照片原则上不少于总数的一半。在拍摄技术上，务使图相清晰。彩色照片应送反转片（以120胶卷为宜），黑白照片送底片，两者在送稿时均需

附小样。上述照片必须妥善保护，每张照片、底片均应用套封分装，切不要粘贴和用曲别针夹片，以免造成划、折而成为废片。

以上几点补充规定，是近几年来各地在编辑工作中出现的部分问题，提请各地在编辑过程中参照办理。随着集成编辑工作的进一步开展，还将会遇到新的问题，需要大家共同发挥创造才能，使集成的编辑质量不断得到提高。

1987年3月

关于《中国戏曲音乐集成》编辑体例及记谱规格的补充规定

几年来，各地根据《中国戏曲音乐集成》编辑方案及《中国戏曲、曲艺简谱记谱规格》的要求，全面地开展了集成编辑工作，积累了不少经验，也存在着一些问题，为使编辑工作在现有基础上不断提高质量，现将各地在实践中遇到的有关编辑体例及记谱规格方面的问题，作一补充规定如下：

编辑体例方面

1、关于剧种的排列次序

在《中国戏曲音乐集成》编辑方案中指出："凡剧种较多的省（自治区、直辖市）卷，应按剧种分别编辑，在汇集时，一般可视剧种音乐的规模和影响大小为序排列。"现考虑各地情况殊多不同，可采取多种编排方式，如为更有利于突出本地区剧种音乐特色，各地方卷可将本地区的剧种音乐编排在前，外地流入的剧种音乐编排在后；对于剧种众多的地方卷、则需按科学的归类方法编排。

2、关于概述

戏曲音乐地方卷的概述，是对本地区所有剧种音乐全貌性的概括表述，一般应从纵横两个方面着笔：①从历史的纵向方面，要求扼要地阐述本卷中各剧种音乐（主要腔类）的生成背景，沿革分布，兴衰流变，当今现状，以及与一个地区的山川地貌，文化环境，社会风情，民族发展，语言音韵区划等各种因素的有关联系。②从横向方面应对不同地区之间，不同剧种之间，以及各姊妹艺术品种之间的借鉴、交流、吸收与影响等情况加以客观地介绍。

采用材料必须持之有据，真实可靠，文字应言简意赅，采用直书其事的记述文体写法；同时还应注意文笔生动，可读性强的要求。

3、关于各剧种音乐分述

各地方卷除在卷首有一篇统一概述外，对卷中每个剧种的音乐还均应撰写一篇音乐分述，分述的内容主要包括该剧种音乐的历史发展状况及其艺术型态的诸方面。如：结构原则、方言特征、音阶调式、旋法特点、行当类别、音韵调值、演唱方法、润腔特色以及乐队编制、伴奏手段，风格等简介。文字撰写应该注意避免与概述及唱腔介绍文字的不必要重复。

4、关于注释

注释是一项在编辑过程中常常容易被忽视而又十分重要的工作，各地应予以足够重视，应尽可能加注，不要省略。

注释内容包括传说、掌故、方言、土语、行话、地名、俗称、生僻的衬词等等。注释文字要求明确简练，统一置于当页下方或文、曲终结之后，做为脚注或尾注。

5、关于人物介绍

历史上具有代表性的著名艺人和当代在群众中公认的表演艺术家、鼓师、琴师及对戏曲音乐有独特创造，卓著贡献的新音乐工作者，不论其已辞世或尚健在，凡入集成地方卷者，均应予以介绍。

人物介绍应包括其生卒年月，民族、籍贯、本名、曾用名、艺名师承关系、从艺时间、代表作及其艺术特色、社会影响等。条目的字数大致可分三类：

长条目：一般约800—1000字

中条目：一般约500—700字

短条目：一般500字以下。

不够列条目者，可在脚注或尾注中说明。

6、关于唱腔部分的排列

根据声腔的结构类型，一般可按：

板腔体——依简繁程度及先单一板式，后综合板式排列。

曲牌体——依单曲、集曲、曲牌联套排列。

行当与流派——先行当（生、旦、净等序列，亦可依剧种艺术特点及长期形成的习惯自行决定。）后流派（以年代先后及影响大小）排列。

入选唱段一般以传统戏为主。排列可按传统戏唱腔、新编历史戏唱腔，现代戏唱腔为序。由于不同剧种的情况相异、入选的新编历史戏和现代戏的比重，由各地方卷酌情处理。

7、关于照片和录相

（一）照片

内容以与戏曲音乐有关为主，包括演出形式照，代表剧目照，著名艺人，乐师肖像照，特殊伴奏乐器照以及历史资料照等。数量由于集成出版篇幅所限，每个地方卷应在质量上严格要求，送审时一般约为一百幅左右，剧种较多的地方卷，各分卷照片的数量由各地酌定。

入选照片应具典型性，注重文献资料价值，务必认真选取传统戏

曲在不同历史阶段中特有的演出形式和典型环境（室内、室外、舞台、草台、（野台）、文武场位置等诸方面）对具有特殊价值而图像不清，破折损坏的历史照片，必要时应设法进行修复、翻补并随原稿送审，每幅照片必须有注释文字说明，如：标明拍摄内容、时间、地点、演出团体、主要表演者、拍摄者姓名及序码。同时，在送交照片时请注意下列几点：

①彩色与黑白照片兼用，其中彩色照片不能少于总数的一半（出版印刷时黑白照片一律加印底色为双色。）

②图像务必清晰，彩色照片应送反转片，黑白照片应送底片两者均需附小样。

③照片的构图，勿自行剪裁。底片、照片均应用套封分装保护，不要粘贴或用曲别针夹片，以免造成划痕，折曲而成废片。说明文字请写在套封上，勿写在照片背面。

各地方卷编委会（编辑部）在送交终审稿时要选送具有本地区剧种特色的脸谱、服饰、乐器、场景、舞美造型及本地民间剪纸和风俗性纹饰图案等照片或原件资料50幅，供出版、装帧设计时参考。

（二）录像

集成的录像和一般的影视风光片、纪录片不同，其重点是要求真实地体现出剧种音乐的传统风貌，更好地突出它的史料性、学术性和文献价值。其次，还应从展现剧种音乐的特点出发，选择各剧种具有代表性人物的代表性剧目，以及典型唱段，折子戏选场等，特别是对年事已高的名老艺人、表演艺术家、演奏家的保留曲目与能体现剧种音乐发展历史的古老传统剧目、演出形式等应优先抢录。录像时要注意表现出剧目的音乐、文学、表演艺术、舞台装置的传统风格特色。由于录像费用较高，拍摄前，应先考虑和制定一个统筹安排计划。最好事先撰写好分镜头脚本，加强录像工作的目的性和计划性，尽可能减少不必要的浪费。拍摄人员不仅要掌握较熟练的摄像技巧，同时还应具备必要的文化艺术素养和戏曲音乐常识。对戏曲表演艺术的绝活和特殊乐器及演奏技巧、舞美场景的独特风格都应尽可能的收录于影象之中，使录像能从多角度、多层次地反映出戏曲音乐与戏曲艺术诸因素的有机结合及作为一种文化现象与整个社会背景相联系的紧密关系。此外为避免在人力、物力与时间上产生不必要的重复与浪费，各地方卷可报请当地有关领导部门研究批示，采取多方面、多渠道地做好此项工作。如：与电影制片厂，电视台等单位协作，或联合录制或转录、或借取影视资料摘录复制等办法进行。

记谱与记谱规格方面

1、关于唱段标题

除《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》中所提出的“无论是板腔体或曲牌体的剧、曲种唱段标题，一般采用首句或摘取其最能体现该唱段的主题思想的某句（或句子的局部）唱词命名”外，还可酌情采用传统或习惯命名标题。

2、关于唱腔设计、音乐设计、整理、编曲、作曲等称谓问题。

唱腔设计，音乐设计、整理编曲、作曲等称谓，是我国戏曲音乐及其他民间音乐艺术在长期推陈出新过程中，已经约定俗成的几种不尽相同的创作方法和称谓。它们之间，作为创作方法不存在高级、低级之分。只在创作质量上才有好坏、优劣之别。近几十年来，其称谓亦均未有明确的概念和统一的规定。鉴于这种历史状况，为了如实地反映各种不同的创作情况，在《集成》中的称谓采用从实际出发加署。

唱腔设计和音乐整理——主要是指对传统唱腔音乐程式的选配与整理，从整体上未加大的更动，只做了局部加工，润饰和音乐处理者。

编曲——是指对传统唱腔音乐程式有较大突破，进行了较大加工者。

作曲——是指仅根据某一种传统音调，或主题材料，进行创造性发展与重新创作成新的唱腔和器乐音乐者。

3、关于男女分腔记谱

为便于简谱的阅读，男女分腔采用中外已经习惯的男女声同度记谱法，即：女声（含男声小嗓）按实际音高记谱，男声按比其实际音高提高八度记谱。

4、关于速度标记

戏曲音乐的速度比较复杂，演唱与演奏处理的伸缩性较大，应按录音实际速度标记（要注意录、放时的电压相同）如《记谱规格》中速度条目的规定不足以表明，各地可按每分钟的单位拍加括注明，在音乐进行中的速度变化，也应在变速旋律上方的相应部位将变化的速度标明。

5、某些唱段如需表明师承，可在唱段标题右边演唱者的上方加署×××传腔。

6、曲谱来源如需注明年代，应在唱段说明中标出：×××（××××年）演唱。据（××公司唱片·×××号）记谱。或注明（原件在×××，××××年据此谱补录）。

以上各项为近期各地在编辑工作中遇到的部分问题的综合，请各地方卷在今后编辑中根据自己的实际情况参照处理。

随着编辑工作的不断开展，今后还会遇到新的问题，在实践中仍需不断总结新的经验，使集成编辑更臻完善。

1987年2月4日

（本栏由安杰辑）

1987年国内音乐比赛获奖者名单

歌颂社会主义精神文明建设创作歌曲征集评奖

中宣部委托广播电影电视部、共青团中央、中国音乐家协会联合举办。

优秀奖

行进在祖国大地　贺东久词　沈亚威曲

让世界充满爱　陈哲、小林、王健、郭峰、孙铭词　郭峰曲

血染的风采　陈哲词　苏越曲

祖国啊，我永远爱你　刘合庄词　李正曲

月亮走我也走　瞿琮词　胡积英曲

请不要把这条小道遗忘　曾宪瑞词　宋乔曲

优良奖

妈妈教我一支歌　杨涌词　刘虹曲

四化是我心中的花　龚爱书词　谢立新曲

祖国母亲的笑在那里　施玉伟词曲

有了共产党中国才富强　田耳词　刘德金曲

走在飘香的土地上　陈克正词　刘虹曲

献给母亲的歌　汤昭智词　邹启炎曲

爱在心窝里　许继荣词　群茂曲

望星空　石祥词　铁源曲

别问他是谁　汤昭智词　彭振发曲

月之故乡　（台湾）彭邦桢词　刘庄曲

拉萨的早晨　杨笑影词　张坚曲

无题　秦兆阳词　竽笙曲

红领巾祖国的晨曲（少儿歌曲）　胡宏伟词　晓丹曲

我是小芦笙手（少儿歌曲）　肖玉琮词　徐乐华曲

首届全国小提琴中国作品演奏比赛

文化部主办，3月中旬在深圳市举行。

一等奖

陈立新（总政歌剧团）

二等奖

周龙（上海音乐学院）
劳思阳（上海音乐学院）

三等奖

孔朝晖（中央音乐学院）
李开祥（解放军）
何弦（上海音乐学院）
魏源（四川）

演奏奖

田晶（上海音乐学院）
俞震（部委）
刘静（天津）
李丹珊（中直）
朱小旋（中直）
王晶（中直）
郝立（解放军）
王悦（广东）
刘群（深圳）

钢琴伴奏奖

周士玮（上海音乐学院）
项信思（上海音乐学院）

艺术歌曲（独唱作品）征稿评奖

中国音乐家协会《音乐创作》编辑部举办。

一等奖

志摩诗三首　徐志摩诗　徐纪星曲
雪花的快乐　徐志摩诗　金平曲

二等奖

翩翩浮想　李均诗　左焕申曲
忆秦娥　（唐）李白诗　彭涛曲
森林星光　陈念祖词　钱同敏曲
齐斋的夜　董景藜词　于洁曲

三等奖

相思树　张藜词　晓明曲
这就是我的祖国　卢咏椿词　陈述刘曲
海之晨　茅晓峰词　钱洁平、徐坚强曲
陌生的海滩　北岛词　高小波曲

四季西湖 梁上泉词 钱维道曲

阳光·月光 鲜于开词 姜小鹏曲

纪念奖

苍黄的古月 冯乃超词 杨晓忠曲

真想捧起脚下的月光 董景藜诗 于洁曲

夜曲 金秋词 莫凡曲

枫林漫步 程炎词 舒拉曲

我唱一支春天的歌 包秋阳词 陈述刘曲

秋天的小径 谢嘉幸词曲

生命的星 王健词 徐肇基曲

水调歌头 （宋）苏轼词 莫五平曲

弄潮 党永庵词 韩兰魁曲

白云的心事 贺立方词 宋名筑曲

孑 吴德伟词曲

我的中华 （香港）符任之词曲

沙松杯全国首届农村歌曲有奖征集

中国音乐家协会创作委员会、农民日报、中央电台农村部、朝阳农村词曲创作研究会等十几个单位举办。

一等奖

金风吹来的时候 任卫新词 马俊英曲

绿荫里有我的小山庄 赵越词 莎光曲

和你一样 曾翔天词 刘青曲

月光流满坡 张东辉词 彭宗祥曲

乡下的妈妈 张文忠词 铁源曲

二等奖

秋歌秋歌 王鸿词 夏峰曲

水乡杨柳青 解华词 龙飞曲

古老的土地 熊永词 董骥曲

满族乡里闪珍珠 宋斌廷词 陈殿华曲

秋天，中国在收获 瞿琮词 刘正亮曲

三等奖

买买提卖瓜 瞿琮词 徐锡宜曲

山乡 志同词 马俊英曲

我爱水乡美 黄加良、袁润澄词 郑秋枫曲

磨香油 王英惠词 张式功曲

凉山的月亮 马向东词 杨明曲

蹄声变成马达响 邵强词 尹铁良曲

甜蜜的柑桔乡 刘得雄词 彭宗祥曲

刨花生 田德方词 刘秉德曲

高梁红了 梁上泉词 杜宾曲

田野里飘来吉它声 千红词

陈其雄曲

送花船 周祥钧词 蔚鸫曲

晚霞，浪花和吉它 龚爱书词 春歌曲

枣儿红了 李如会词 尹铁良曲

石榴熟了张嘴笑 任红举词 朱南溪曲

渔归 陈特明词 赵第军曲

透过竹篱笆 杨悠词 尹晓星曲

闹花灯 刘麟词 王志信、刘荣德曲

牛铃响在山道上 鸣弋词 方芳曲

首届星海杯全国大、中学生“青春之歌”歌曲创作大奖赛

中国青年报、北京星海乐器联合公司、中国录音录像出版总社联合举办。

一等奖

祖国啊，请您收下 （内蒙古）张建中词 王俊杰曲

哦，十分钟 （浙江）陈镒康词范真真曲

二等奖

小小红帆船 （江苏）李朝润词苏永进曲

童年的校园 （江西）千红词颂今曲

难忘的目光 （河北）李幼容词 李正曲

家乡有条长长的小道 （辽宁）高枫词 徐克曲

三等奖

校园小路 （江西）余长飞词颂今曲

明天将会永存 （辽宁）肖纬、从者甲词 晓丹曲

十八岁的红蜡烛 （广西）黄淑子词 苏文进曲

祖国给我一支桨 （上海）陈镒康词 杨树竞曲

让心与心不再疏远 （江苏）刘翎词 马新建曲

校园里静悄悄 （北京）曾星泉词 冯奇曲

我问贝壳 （福建）吴苏宁词胡小环曲

我们是明天的太阳 （浙江）胡宏伟词 蔚鸫曲

时光匆匆时光悄悄 （安徽）肖文宽词 蔚民曲

快乐的团日 （广东）黄平词吴德钦曲

我们是明天的建设者 （天津）任卫新、任志萍、任红举词 任

宝平曲

晨读的姑娘 （河南）苏红词 吴涛曲

让咱们好好学习 （山西）卢元隆词 郭茂荣曲

夏天过去了 （浙江）张建青词 程琪、蔚鸫曲

中华之光民族器乐作品评选

中央民族乐团与《中国音乐》《北京音乐报》、等单位联合举办。

传统民间乐曲改编作品

一等奖

双声恨（笛子与乐队） 钱兆熹作

二等奖

鹧鸪飞（笛子与乐队） 钱兆熹作

关山月（笛子与乐队） 张鹰作

三等奖

霓裳随想曲（合奏） 陈鹏年、马新建作

大八板（合奏） 徐坚强作

倾盂乐（弹拨乐五重奏） 杨青作

轻音乐作品

一等奖（缺）

二等奖

西山秋色 张鹰作

三等奖

春光曲 张鹰作

金色的池塘 徐坚强作

首届海内外江南丝竹创作与演奏比赛

中国音乐家协会上海分会主办，1987年5月在上海举行。

演奏一等奖

中央音乐学院队

上海民族乐团一队

上海音乐学院一队

中国音乐学院队

上海民族乐团三队

演奏二等奖

中国电影乐团队

演奏三等奖

六国大学生联队

创作一等奖

咏南　　朱毅
绿野　　顾冠仁
江畔　　胡登跳
庙院行　　彭正元

创作二等奖

跳龙门　　安徽省队

创作三等奖

水乡即景　　上海舞剧院一队

元老奖

上海城隍庙合众国乐会

幼苗奖

长宁区少年宫民乐队

特别奖

香港地区队

第四届晨钟奖（1985、1986年）
优秀歌曲评选

《歌曲》编辑部举办。

创作歌曲：

血染的风采　陈哲词苏越曲
月亮走我也走　瞿琮词胡积英曲
望星空　石祥词铁源曲、
我多想唱　徐楠、尚纪元、齐山缘词谷建芬曲
风雨兼程　王晓岭词季承、晓藕曲
春光美　林建功词邹友开改词陈辉雄曲
原野牧歌　黄仁清词曲
祖国啊我永远热爱你　刘合庄词李正曲
难忘今宵　乔羽词王酩曲
故乡情　于景、付林词付林曲
我爱你，中华　苏阿芒词敖昌群曲
祖国，您听我说　王健词谷建芬曲
祖国，慈祥的母亲　张鸿西词陆在易曲

电影、电视歌曲

重整河山待后生　林汝为词　雷振邦、温中甲、雷蕾曲
一个美丽的传说　张名河词　吕远、程恺曲
济公活佛　张鸿西词　金复载曲
童年　常彦词　范伟强曲
这就是生活　任卫新词　张丕基曲
闪光的珍珠　陆小雅词　王酩曲

1987年鹦鹉杯全国少年儿童手风琴独奏邀请赛

少年甲组

一等奖

孙文利（北京）

二等奖

希蒙（北京）
戴景平（福建）

三等奖

刘枫（福建）
高欣（河北）

特别奖

蔡强（天津）

少年乙组

一等奖

王从愉（上海）

二等奖

李静云（北京）
龚婕（北京）

三等奖

吕净植（吉林）
金美荣（吉林）

儿童组

一等奖

杨帆（北京）

二等奖

王明（北京）
金军（吉林）

三等奖

王佳怡（上海）
郑建莹（福建）

幼儿组

一等奖

柳雷（北京）

二等奖

周璟（上海）
武静（北京）

三等奖

金雄杰（吉林）
杨紫艳（吉林）

全国首届农村歌手海燕杯大选赛

中国农村经营报、中国音乐家协会社会音乐委员会等10个单位联合举办，8月在北京市举行。

民歌演唱

一等奖

李玲

二等奖

魏武德
孟广政

三等奖

吴茂芝
巴哈尔古丽
向丽红

通俗歌曲演唱

一等奖

葛海珍

二等奖

崔云鹏
李祥福

三等奖

谭美仪
宋美岩
冯古菊

全国高等音乐、艺术院校学生（1986—1987年在籍）中国音乐史论文评选

文化部艺术教育局、中国音乐史学会、中国刘天华基金会《音乐研究》编辑部主办、10月在江阴评选。

究研生

第一名 朱载堉十二平均律命运的思考 作者 洛秦（上海音乐学院）
指导教师 夏野

第二名 渤海国音乐初探
作者 陶亚兵（中央音乐学院）
指导教师 汪毓和、周柱铨

第三名 汉篇再解

作者 王子初（中国艺术研究院研究生部）
指导教师 黄翔鹏

本科生

第一名 西方音乐传入中国三题
作者 刘奇（中央音乐学院）
指导教师 俞玉兹

第二名 历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆
作者 赵维平（上海音乐学院）
指导教师 陈应时

朱熹乐论研讨
作者 吴夜（福建师范大学音乐系）
指导教师 郑锦扬

第三名 羯鼓论
作者 戴宁（上海音乐学院）
指导教师 叶栋

唐传五弦琵琶谱谱字音位及定弦的我见
作者 赵维平（上海音乐学院）
指导教师 陈应时

朱荥的琵琶艺术
作者 樊愉（上海音乐学院）
指导教师 陈聆群

优秀奖 略论青主的音乐思想
作者 徐冬（中央音乐学院）
指导教师 汪毓和

中国传统乐谱的生成、分类与发展分期的探索
作者 王森（中央音乐学院）
指导教师 伊鸿书

试论黄自作品的民族因素
作者 蒲方（中央音乐学院）
指导教师 汪毓和

董仲舒音乐美学思想初探
作者 柳岸（湖南师范大学）
指导教师 刘振王

“大音希声”新解
作者 戈晓毅（南京艺术学院）
指导教师 赵后起

试论唐代〈九部乐〉〈十部乐〉与〈坐部伎〉〈立部伎〉之间的关系
作者 刘嫣嫣（山东艺术学院）
指导教师 刘再生

全国青年手风琴邀请赛

四川音乐学院、成都市音乐家协会、天津乐器厂、上海手风琴厂联合主办，1987年11月 4日—11月11日在成都举行。

一等奖

陈军（四川音乐学院）

杨屹（北京解放军战友文工团）

刘艺波（沈阳音乐学院）

曹晓青（天津音乐学院）

二等奖

张晓波（四川音乐学院）

宫晨（天津音乐学院）

张天宇（天津音乐学院）

陶然（贵州省艺术学校）

岳伟（重庆市艺术学校）

林江（四川音乐学院）

谭艺民（西安音乐学院）

三等奖

金春实（北京消防局）

范如阳（福建省歌舞剧团）

孙伟（西南师范大学音乐系）

杨光（北京武警总部文工团）

廖一渲（云南艺术学院）

刘勤（武汉音乐学院）

肖楠（中国铁路文工团）

宋立权（哈尔滨师范大学艺术系）

王宏宇（哈尔滨师范大学艺术系）

演奏奖

李小琪（西安音乐学院）

李小维（西安音乐学院）

王风平（南京艺术学院）

殷琪（贵州民族学院艺术系）

王音（北京师范大学）

金仁杰（辽宁丹东市青少年宫）

谢力力（西安音乐学院）

吴勍（四川音乐学院）

杨洪水（西安音乐学院）

樊苹（星海音乐学院）

第二届全国提琴制作比赛

中国轻工协会乐器协会组办，11月在北京举行。

音质金奖（小提琴、声乐品质项目）

吴刚（小提琴、上海提琴厂）

陈光乐（中提琴、北京晨鸣乐器行（个体）

孙学昌（大提琴、北京提琴厂）

工艺金奖

何广虹（小提琴、广东乐器厂）

冯秉辉（中提琴、广东乐器厂）

李蝦（大提琴、广东乐器厂）

弓工艺质量金牌

葛树声（小提琴弓、上海声立琴弓研究社）

葛树声（中提琴弓、上海声立

琴弓研究社)

葛树声(大提琴弓、上海立声琴弓研究社)

第二届全国少数民族青年声乐比赛

文化部民文办、国家民委文化司、中国音协表演艺术委员会、中国少数民族声乐学会、中央电视台文艺部、中央人民广播电台文艺部、中国国际广播电台文艺部和中国少数民族声乐艺术基金会等8个单位联合举办,于11月30日至12月9日在北京举行,全国各地27个民族的78名少数民族青年歌手参加比赛。

金凤奖

德吉次仁白(女、藏族、西藏)

唐佩珠(女、壮族、广西)

那楚克道尔吉(蒙古族、内蒙)

宋祖英(女、苗族、湖南)

佟艳杰(女、满族、沈阳音乐学院)

达列里汉(哈萨克族、新疆)

杨学进(女、彝族、上海音乐学院)

银雀奖

玛依拉(女、塔塔尔族、中央民族学院)

朝鲁(蒙古族、中央音乐学院)

赵玉衡(女、朝鲜族、吉林)

金英淑(女、朝鲜族、黑龙江)

孙丽英(女、满族、中央民族乐团)

艾合代尔(女、维吾尔族、新疆)

翁葵(壮族、广西)

高建华(女、侗族、贵州)

赵文英(女、瑶族、上海)

优秀奖(按演出顺序)

周磊(白族、中央民族歌舞团)

杨玲(女、回族、辽宁)

阿依吐尔逊(女、维吾尔族、新疆)

德西美朵(女、蒙古族、四川)

阿孜古力(女、维吾尔族、新疆)

孔焱(女、拉祜族、中央民族歌舞团)

金曼(女、朝鲜族、空政)

谢灵(女、水族、贵州)

罗明英(女、黎族、中央民族歌舞团)

益西卓玛(女、藏族、中民央族歌舞团)

姬蓉(女、苗族、武警)

额尔登其木格（女、蒙古族、中央人民广播电台民族部）

何凤玲（女、土家族、湖北）

金小凤（女、傣族、云南）

那顺（蒙古族、内蒙）

仓决卓玛（女、藏族、西藏）

杨月琴（女、回族、宁夏 ）

何家林（彝族、云南）

《中国音乐学》第一届中青年作者优秀论文奖

《中国音乐学》编辑部主办，1987年12月在北京举行。

一等奖

我国音乐创作“新潮”纵观

作者　王安国（湖南师范大学音乐系）

二等奖

我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题

作者　秦序（中国艺术研究院音乐研究所）

调式半音体系与和声的现代民族风格

作者　杨通八（中国音乐学院作曲系）

三等奖

凉山彝族口弦的律学研究

作者　曾遂今（中国艺术研究院音乐研究所）

论福建南音音律——音列活动特点“色彩”的关系

作者　吴世忠（福建泉州第六中学）

试论音乐的同一性及其形成原因

作者　周立（中央民族学院音舞系）

1986—1987出版的盒式声乐带评选

中央广播电视部音像管理处和中央电视台于1987年11月至1988年1月上旬，联合举办，参加评选活动的出版单位三十三个。共评出金榜奖20盒，银榜奖18盒。

金榜奖

和平友谊之歌（儿歌、合唱）中国旅游声像出版社出版

余凤兰演唱专辑（民歌、独唱）　扬子江音像出版社出版

拉丁美洲歌曲精选（美声、合唱）　广东音像出版社出版

未来属于孩子（儿歌、合唱）东方歌舞团音像公司出版

迪里拜尔独唱专辑（美声、独唱）中国录音录像出版总社出版

台湾童谣（儿歌 独唱）湖北音像艺术出版社出版

两地梦、两地书（民歌、独唱）湖北音像艺术出版社

为我们骄傲（通俗、独唱）太平洋影音公司出版

外国歌曲200首（美声、独唱北京高教音像出版社

你会爱上它（民歌、独唱）中国电视国际服务公司

米老鼠和唐老鸭(儿歌、联唱)天津音像公司

太阳地球你和我(通俗、联唱)黑龙江音像出版社

白蛇传（越剧） 浙江音像出版社出版

万紫千红（豫剧） 黄河音像出版社

茅威涛新曲精选（越剧） 浙江音像出版社

黄梅戏精萃（黄梅戏） 云南音像出版社

黄梅金曲（黄梅戏） 湖北音像艺术出版社

孟姜女（锡剧） 江苏音像出版社

新潮梁祝（越剧）太平洋影音公司

江南兰花（昆曲） 浙江音像出版社

银榜奖

让世界充满爱（通俗、合唱）中国录音录像出版总公司、东方歌舞团录音公司

在一起（民歌、独唱）中国电视国际服务公司

真诚的祝愿（通俗、独唱）北京文化艺术音像出版社

我的太阳（民歌、独唱）贵州音像出版社

跳动的旋律（民歌、独唱）南海声像公司

56民族大汇唱（民歌、联唱）汕头音像出版社

血染的风采（通俗、独唱）中国录音录像出版总社

中国民歌大全（民歌、独唱）太平洋影音公司

东北风（民歌、独唱）湖北音像艺术出版社

卫国军魂（独唱） 东方歌舞团音像公司

刘三姐（民歌、独唱）中国北光声像艺术公司

孙佳星影视歌曲选（儿歌、独唱）中国北光声像艺术公司

郭峰作品集（通俗、独唱）天津音像公司

探窑（秦腔）甘肃音像出版社

红楼二尤（京剧） 齐鲁音像出版社

晋剧“杏花奖”广播赛获奖演员唱段集锦（晋剧） 山西音像出

版社

送友人（南音） 福建音像出版社

二人转小帽（二人转）辽宁北国音像出版社

（王秋萍 张淑珍）

1985—1986年度文化科技成果奖

经文化部评定核准的106项1985—1986年度文化科技成果奖中，音乐方面占47项，获奖项目及获奖者：

二奖等（4项）

中、低、倍低竹管（重庆市杂技团郑开新等）

双簧倍低音巴乌（吉林省文化科技研究所李松等）

中西医结合在嗓音医学中的应用（中央乐团王振亚）

艺术嗓音的声学特征研究（中国歌剧院刘远塬、劳动人事部劳保研究所吴卫彬等

三等奖（18项）

低调粗弦二胡和方圆二胡（中央音乐学院王国潼、北京民族乐器厂满瑞兴）

501型扬琴（中央音乐学院、桂习礼等）

触摸式电子琴（宁夏歌舞团王锡林）

雕漆脱胎琵琶（西北民族学院松涛）

电子击琴和电子音响合成器（山西雁北音协、戏校电声乐器研制组武艺民等）

加键"尺八"南箫（福建歌舞团、陈强岑等）

多功能扬琴（沈阳军区政治部歌舞团谷成忠）

81型扬琴（上海音乐学院洪圣茂等）

黄梅戏主胡A型及B型（安徽艺校吴其云等）

朝鲜族扬琴（延边朝鲜族乐器研究所金石山等）

37簧圆斗折叠管加键笙（山东艺术学院牟善平、上海电影乐团翁镇发等）

蒙古族古代乐器瓦尔喀毕力尔（赤峰市民族歌舞团王晓波等）

蒙古族古代乐器火不思（赤峰市民族歌舞团刘宝玉等）

肌电反馈发声训练仪（武汉戏剧学院沈舜韶、同济医院南登昆等）

针刺"迎上穴"治疗嗓音疾病的临床应用（山东艺术学院王希）

演员嗓音急诊（中央音乐院冯葆富）

论嗓音疲劳——歌唱疲劳的分析（中国歌剧院刘远塬）

蒙古族古代乐器竖胡笳（赤峰市民族歌舞团敖金生等）

四等奖（25项）

扁八角高胡（中央音乐学院王国潼、北京民族乐器厂满瑞兴等）

中音四弦胡琴（江西艺术学校黄定华）

新型牛头埙（宁夏民族艺术研究所冯会耘等）

双筒四弦高胡（黑河地区民族歌舞团陈为）

豫剧新板胡研制（南阳县豫剧团吴长付）

十二孔埙和鸳鸯埙（天津音乐学院陆金山）

律琴（上海音乐学院陈应时等）

遮舌式双簧笙（吉林文化科技研究所路云程等）

双音双千斤二胡（吉林文化科技研究所李淼）

泗滨编磬（山东艺术研究所孔繁明、枣庄市教育局杨俊滋等）

新曲笛（四川音乐学院王其书等）

十三音定音川大锣（四川川剧学校刘定余、成都五一乐器厂王建初）

内扩式定音川堂鼓（四川川剧学校刘定余、成都五一乐器厂蒋时荣）

蒙古族古代乐器雅托克（赤峰市民族歌舞团刘宝玉等）

蒙古族古代乐器喀喇沁横胡笳（中央民族学院刘桂英、赤峰市民族歌舞团张立忠等）

蒙古族古代乐器诺门图火不思（赤峰市民族歌舞团刘宝玉等）

乐声宝嗓音保健饮料（北京友谊医院杨和钧、北京医科大学三院廖家儒等）

演员嗓音疾病防治研究对演员演出状态的探讨（北京友谊医院刘永祥等）

中西医结合是发展艺术嗓音医学的重要途径（北京友谊医院杨和钧）

综合治疗慢性咽炎设计及临床观察（山东话剧团周跃先等）

舞台用嗓的应急措施和歌喉综合按摩术（上海文艺医院顾立德）

国产光纤显微喉动态镜在歌喉中的应用（上海文艺医院顾立德）

发声生理和嗓音保护（中央音乐学院冯葆富）

月经周期对演员嗓音的影响（上海音乐学院陈佩芳）

瓷瓯（江西景德镇市歌舞团姚泉荣等）

原载《中国音乐通讯》1987年2期

1987年参加国际音乐比赛获奖者名单

声乐

刘跃（中央音乐学院）6月在巴西里约热内卢第十三届国际声乐比赛中获纳迪拉·雅博尔作品优秀表演银牌奖。

陈小群（上海乐团）在上项比赛中获最佳音色荣誉奖。

范竞马（四川音乐学院教师、现在中央音乐学院进修）6月在英国第三届卡迪夫世界歌唱家比赛中获优胜者（除第一名外，其他五名均为"优胜者"不排名次）。

魏晶（中央音乐学院进修生）7月在美国第十一届丹吉洛青年艺术家年度竞赛的声乐比赛中获奖金（1000美金）

韦唯（壮族、中国轻音乐团）8月在波兰索波特第24届国际歌咏节索波特——87大奖赛中获演唱特别奖、"密司"奖。

陈其莲（沈阳音乐学院教师、现在比利时留学）9月在荷兰斯海尔托亨博斯国际声乐大奖赛中获三等奖。9月在比利时韦尔维斯第七届韦尔维斯国际声乐比赛中获三等奖（女子组）

龚冬建（中央歌剧院）10月在第33届法国图鲁兹国际声乐大赛中获第二名（男子组无第一名）

张凤宣（中央歌剧院）11月在西班牙巴塞那市第25届弗朗西斯科·维尼亚斯国际声乐比赛中获二等奖（女子组一等奖缺）。

徐林强（现在英国留学）11月在美国亚特兰大第六届国际美声声乐比赛中获第一名。

于平（沈阳音乐学院助教）11月在约纽第四届罗莎、庞赛尔国际声乐比赛中获第二名。

弦乐器

董昆（上海音乐学院附中）4月在英国福克斯通第三届梅纽因国际小提琴比赛中获第一名(少年组)。

郑青（上海音乐学院附中）在上项比赛中获第三名（青年组）和巴赫无伴奏作品演奏奖。

郭昶(中央音乐学院附中)在上项比赛中获最佳技巧奖（青年组）。

戚鸣（星海音乐学院、现上海音乐学院代培生）6月在加拿大蒙特利尔国际小提琴比赛中获第六名。

蒋逸文（中央音乐学院、现在美国留学）在上项比赛中获第八名。

胡坤（中央音乐学院）9月在法

国艾克斯市首届弗朗塞斯卡蒂国际小提琴演奏比赛中获第二名（并列第二，第一名缺）。

吕思清（中央音乐学院附中）10月在意大利热那亚第34届帕格尼尼奖国际小提琴比赛中获第一名。

钱舟（上海音乐学院、现在美国进修）11月在法国巴黎第21届龙——蒂波国际小提琴比赛中获第一大奖和四项特别奖（公众奖、莫扎特作品最佳演奏奖、高超技艺奖、最佳独奏奖）。

肖红梅（上海音乐学院、现在美国留学）9月在第43届日内瓦国际音乐比赛中获一等奖、金表奖、Patek philippe的特别奖（中提琴）。

李伟刚、李宏刚、王征、贾克·凯瑟（上海音乐学院弦乐四重奏组）6月在意大利第一届保罗·波尔契亚尼国际弦乐四重奏比赛中获巴尔托克作品演奏特别奖。

李宏刚（上海音乐学院）在上项比赛中获最优第二小提琴手特别奖。

白玉、张希、苏贞、马雯（中央音乐学院弦乐四重奏组）12月在布拉格第22届青年音乐工作者国际比赛中获荣誉奖和第三名。其演奏的德沃夏克F大调弦乐四重奏曲获捷克斯洛伐克音乐演奏特别奖。

键盘乐器

李坚（上海音乐学院，现留学美国）1月在1986年度美国钢琴新秀比赛中获三等奖。

林佳勋（中央音乐学院教师、现在法国留学）6月在法国巴黎国际钢琴比赛中获特别奖。

张薇琴（中央音乐学院教师）6月在巴西里约热内卢第一届国际钢琴伴奏比赛中获三等奖。

孔祥东（上海音乐学院附中）8月在西班牙第九届帕罗玛。奥塞亚国际钢琴比赛中获第四名和赋有才能青年特别奖。

潘淘（中央音乐学院）11月在智利比尼亚德尔乌第十四届路易斯·西加利博士国际音乐比赛中获第三名（钢琴）。

崔世光（现在美国留学）11月在上海举行的上海国际音乐比赛1987·中西杯——中国风格钢琴作品创作及演奏中获演奏奖。

孔祥东（上海音乐学院）在上项比赛中获演奏奖。

卞萌（上海音乐学院）在上项比赛中获演奏奖。

张韧（上海音乐学院）在上项比赛中获演奏奖。

阙正孝（上海交响乐团）在上项比赛中获演奏鼓励奖。

谢亚鸥（上海音乐学院）在上项比赛中获演奏鼓励奖。

李承斋、马骏一、彭波（上海音乐学院附中钢琴三重奏组）12月在布拉格第22届青年音乐工作者国际

比赛中获荣誉奖和第三名。

张国平（中国广播艺术团合唱团）5月在民主德国卡林根塔尔国际手风琴比赛中获第六名。

口琴

季申（工人）10月在英国泽西岛的国际口琴锦标赛中获第二名（全音阶口琴）。和最高荣誉奖（半音阶口琴）。

何家义（北京丰台区友谊艺术团）在上项比赛中获第四名（全音阶口琴）。和最高荣誉奖（半音阶口琴）。

徐成刚（工人）在上项比赛中获最高荣誉奖（半音阶口琴）。

流行歌曲、通俗歌曲

金英子（朝鲜族）9月在民主德国德累斯顿第十六届国际流行歌曲大奖赛中获鼓励奖。

毛阿敏（南京军区前线歌舞团）12月在第四届贝尔格莱德国际音乐节通俗歌曲大奖赛中获第三名（演唱和观众评选）。

作品

崔文玉（中国音乐家协学会贵州分会）《第一钢琴奏鸣曲》11月在上海举行的上海国际音乐比赛1987·中西杯——中国风格钢琴作品创作及演奏中获中型作品三等奖。

石夫（中央芭蕾舞团）《新疆舞曲》在上项比赛中获中型作品三等奖。

陆培（上海音乐学院）《遥谣》在上项比赛中获中型作品三等奖。

崔世光（现在美国留学）《十面埋伏主题狂想曲》在上项比赛中获中型作品鼓励奖。

赵晓生（上海音乐学院）《太极》在上项比赛中获小型作品一等奖。

石正波（上海音乐学院）《遐思》在上项比赛中获小型作品二等奖。

夏良（上海音乐学院）《版纳风情》在上项比赛中获小型作品二等奖。

罗忠镕（中国音乐学院）《钢琴曲三首》在上项比赛中获小型作品三等奖。

权吉浩（上海音乐学院）《宴乐》在上项比赛中获小型作品三等奖。

谷建芬（中央歌舞团）《绿叶对根的情意》12月在第四届贝尔格莱德国际音乐节通俗歌曲大奖赛中获作品奖第四名。

指挥

水蓝（北京交响乐团）9月在法国第37届贝藏松国际指挥大奖赛中获第二名。

乐器制作

郑荃（中央音乐学院、现在意大利进修）9月在巴维诺市意大利第

一届全国提琴制作比赛中获金奖（小提琴制作）、第五名（大提琴制作）。12月在保加利亚第二届索菲亚国际中、小提琴制作比赛中获中提琴制作第一名（金奖）。和小提琴制作第一名（金奖）被保加利亚卡赞勒克市授予“荣誉市民”，还获全苏音乐家协会的“最佳小提琴音响奖”和法国提琴协会的“最佳中提琴工艺奖”。

（王秋萍）

1987年录音制品选介

我国1987年录音制品出版物的内容更加丰富，形式和品种更加多样，编辑质量也有相应的提高。1987年全国出版盒式录音带约有2000余种，发行总量据不完全统计，超过1986年的7000万盒，是1982年的十倍。在这些录音带中，《中国北方民歌》、《湖北民歌》《笙篌天地》、《箫的世界》等，无论在选曲方面，或是在演唱、演奏及配器等方面，都给人留下了很好的印象。另外，象《40首民歌联唱》、《40首江南民歌联唱》等音带，采用电声乐器伴奏的手法，听来别具特色。徐良演唱的《卫国军魂》热烈深情，唱出了八十年代军人的响往和宿愿，在群众中有较大影响。这一年里供儿童和老年人欣赏的各种录音出版物也有所增加。戏曲和曲艺则编辑出版了几十种专辑。

我国已有176家录音出版单位，出版数量相当大，目前还未能掌握全面的出版情况，因此，这里只能对所接触到的本年音响出版物做一选介。

声乐方面

中国北方民歌　民歌演唱家单秀荣专辑　中央音乐学院实验民乐团伴奏　编辑：陈幸平　中国唱片总公司出版

这盒音带包括北方九个省的21首民歌。其中有陕西的《信天游》、《观灯》、《三十里铺》、山西的《那是个谁》、《瞧你两回》、辽宁的《猜花》、《茉莉花》、黑龙江的《二流子学好五更》，宁夏的《玩花》、《冻冰》，吉林的《下盘棋》，青海的《送大哥》，河北的《放风筝》，甘肃的花儿《情歌》，东北赫哲族民歌《狩猎的哥哥回来了》等，这些民歌由民族乐队伴奏保持了民歌原有特色。

湖北民歌　青年歌手周友金演唱　中央音乐学院实验民乐队伴奏　编辑：陈幸平　中国唱片总公司出版

这盒音带包括湖北十余个地县的20首民歌。其中有曲调高昂粗犷、节奏自由的鄂东和鄂西山歌、如《外面客来哒》、《卖马调》、《春风吹来草儿青》等；另有独具曲案风味的土家族民歌《酉水情歌》、《走了一坡唱一坡》等，还有江汉平原地区流行的劳动号子和田歌等小调，如《喏嗬喏》、《车水情歌》、《三月山茶发了芽》等。这些民歌配以民乐伴奏，衬托

出湖北民歌的独特风格。

四十首民歌联唱（一） 俞淑琴、李玲玉等演唱 配器：金巍 伴奏：星星电声乐队 编辑：王苑珠 中国唱片总公司出版

四十首民歌联唱（二） 李玲玉、廖莎等演唱 配器：金巍 伴奏：星星电声乐队 编辑：王苑珠 中国唱片总公司出版

这两盒民歌联唱，选录了我国各省的民歌，大多数是广大群众比较熟悉的名曲。演唱者基本上采用民歌唱法。

四十**首江南民歌联唱** 姜嘉鏘、李玲玉等演唱 伴奏：星星电声乐队、中央音乐学院实验民乐队 编辑：陈静芳 浙江音像出版社出版

这里选录的四十首民歌，是江、浙一带较有代表性的，其中有江苏的《茉莉花》、《姜孟女》、《绣荷包》、《梳妆台》、《杨柳青》、《无锡景》、《姑苏风光》、《四季相思》、《月亮弯弯照九卅》等，浙江的《绣花鞋》《采茶舞曲》、《顺采茶》、《倒采茶》、《绣牡丹》、《对鸟》、《对口山歌》、《青丝鸟》、《温州花鼓》、《梁山伯与祝英台》等。这些民歌比较集中的反映了江南民歌的特色。演唱者基本采用了民歌唱法。

民歌热唱(东北、西北) 邹丽荣**独唱专辑** 音乐指导：唐远如 伴奏：中央歌剧院乐队 指挥：胡炳旭 北国音像出版社出版

这盒带里包括《三姑娘今年要出嫁》、《买饭勺》、《送情郎》《骑青马》、《哥哥呀，你放心地走》、《跑旱船》、《月儿几时圆》、《芝麻开花节节高》、《十八落大潮》、《瞧情郎》等15首民歌。

56民族大汇唱 罗明英、肖枚等主唱 配器、指挥：张伟、匪有为 编辑：方雅 汕头音像出版社出版

60首军歌联唱 阎维文、郑丽等领唱 长城合唱团演唱 伴奏：星星电声乐队 编辑：陈幸平 中国唱片总公司出版

歌曲有《秋收暴动》、《当兵就要当红军》、《三大纪律八项注意》、《没有共产党就没有新中国》、《中国人民解放军进行曲》、《志愿军战歌》、《打靶归来》、《军港之夜》、《十五的月亮》、《血染的风采》等60首。

卫国军魂 徐良演唱 作曲：赵越 东方歌舞团录音公司出版

歌曲有《无名道路》、《阵地上的小红花》、《我的故乡，我的祖国》、《小草》、《我是一只天上的鸟》、《门前的小树》、《边境的小雨》、《十八、九岁》、《未竟的旅程》、《热血颂》等。

心愿—电视音乐报导剧《血染的风采》插曲 徐良、董文华演唱 伴奏：音象乐队 指挥：孟津

津 编辑：朱辉 上海音像公司出版

歌曲包括《月儿圆》、《升花》、《歌声在飞翔》、《月亮啊月亮》、《战士别故乡》、《风儿捎来的话》、《故乡的黄昏》、《战友啊，你在哪里》、《妈妈的小诗》、《北方和南方》、《献给母亲的信》、《血染的风采》等共13首。

你会爱上它 彭丽媛演唱 作词：陈洁明等 作曲：仲伟成、施光南等 配器、指挥：李海鹰 伴奏：飞蝶大乐队 编辑：方瑛 北方音像公司出版

彭丽媛演唱专辑。包括《故乡情》、《海天情怀》、《多梦的季节》、《欲说还休》、《珊瑚颂》《月亮》、《你会爱上它》、《奉献给亲爱的祖国》等12首歌曲。

世界上因为有了我 董文华独唱专辑 作曲：铁源等 配器：宗保 责任编辑：张春一等 中国北光声像艺术出版社出版

歌曲有《世界上因为有了我》《永久的纪念》、《人生之路，人生之歌》、《故乡情》、《珊瑚颂》、《一家不圆、万家圆》、《绣金匾》等16首。

中国情歌（续集） 李玲玉、张彤等演唱 配器：小夫、邵恩 编辑：何平、小夫等 北京文化艺术音像出版社出版

歌曲有《夜来香》《寄语多情人》《凉风吹》、《橄榄树》、《十五的月亮》、《翠湖寒》、《梦中人》、《海韵》等。伴奏采用现代配器手法、演唱用通俗歌曲唱法。

跳动的旋律（二）影视歌曲大联唱

董文华、苏红等演唱 配器，指挥：李海鹰 责任编辑：冯汉树 广州音像出版社出版

歌曲有《我的祖国》、《一个美丽的传说》、《万水千山总是情》、《九九艳阳天》、《蝴蝶泉边》、《人说山西好风光》、《大海啊故乡》《红梅赞》、《牡丹之歌》、《弹起我心爱的土琵琶》、《草原之夜》《长江之歌》等23首。

红楼梦 电视连续剧主题歌 陈力、洁实演唱 作曲：王立平 伴奏：中国电影乐团 指挥：赵宝昌音乐编辑：郭融融 中国电影出版社出版

外国名歌200首 献给大学生的歌

迪里拜尔、杨洁等演唱 伴奏：中央乐团 指挥：方国庆 编辑：王绍棠 北京高教音像出版社出版

这盒歌曲都是从五、六十年代深受广大群众欢迎、并在当时大、中学生中广为流传的外国歌曲中精选出来的。其中有《照镜子》《美丽的西班牙女郎》、《在路旁》《梭罗河》、《鸽子》《当我还年轻》《波兰圆舞曲》《夏天最后一朵玫瑰》、《重归索连托》、《西

波浪》、《深深的海洋》等16首歌曲。伴奏采用现代轻音乐的演奏风格。

尕妹给了我半个心 朱仲禄演唱 甘肃音像出版社出版

三拳两胜喝干了 朱仲禄演唱 甘肃音像出版社出版

徐良特集 徐良主唱 甘肃音像出版社出版。本集自出版以来，受到广大群众的喜爱。

人类的朋友 电视歌曲 作词：马靖华等 作曲郭峰 王强、苏红等演唱 音乐编辑：宋玉珊 责任编辑：张建华 科学普及出版社出版

歌曲有《人类的朋友》、《绿色》等8首，

侯跃文幽默歌曲集 作词：晓光 作曲：生茂等 配器：臧云飞 编辑：席虹、宋祖芬 中国乐友音像出版社出版

歌曲包括《谁是新郎，谁是新娘》、《进考场》等。纯系娱乐带

跟随你 新加坡歌星钟珊音演唱 编曲、指挥：韩国峰 伴奏：罗长浩、林信友等 编辑：王苑珠 中国唱片总公司北京分公司出版

歌曲包括《跟随你》、《柔弱的小草》、《口弦之歌》、《小笃子》、《踏青》、《春风最多情》等14首。

难忘的歌（一）（二）北京出版社出版

这两盒录音带，是从50年代流行的外国歌曲中精选出来的。《念故乡》、《老黑奴》、《伏尔加船夫曲》、《三套车》、《快乐的寡妇》、《老人河》、《夏天最后一朵玫瑰》、《友谊地久天长》、《红河谷》、《含苞欲放的花》、《小路》、《红莓花儿开》等35首

器乐部方面

筚篌天地 独奏：崔君芝 编辑：王苑珠 中国唱片总公司北京分公司出版

这盒录音带收5首乐曲，其中有崔君芝根据琵琶套曲《塞上》中《湘妃滴泪》的旋律加以改编的《湘妃竹》，唐洪云根据昆曲曲牌《山坡羊》曲调改编的《思凡》、杨通八和刘文金改编的《阳关三叠》；李焕之改编的古琴曲《高山流水》，以及刘为光作曲的箜篌与箫重奏《清明上河图》。

箫的世界 独奏：张维良 伴奏：王海平、林玲等 协奏：中央乐团弦乐队 配器：杨青 编辑：王苑珠 中国唱片总公司北京分公司出版

这盒录音带收8首乐曲，其中有古曲《秋江夜泊》、《平沙落雁》、《梅花三弄》、民间乐曲《梳妆台》、《梧桐月》。杨青作曲的《啊…》、是一首洞箫配以打击乐的乐曲。汪海平作曲的《箫小曲两首》、《箫与弦乐》，则运用了"十二音序列"的技法。

双飞蝴蝶（板胡金曲）独奏：

苏敏作曲、指挥、配器：李鹰　编辑：何平　北京歌舞团电声、民乐队伴奏　北京文化艺术音像出版社出版

这盒音带包括民间音乐《花灯调》、《月芽五更》、《喜相逢》《闹花灯》、《双飞蝶》和创作乐曲《绿州新歌》、《草原行》，外国乐曲《云雀》等10首乐曲。

中国古曲　独奏：陈重　责任编辑：殷大德　中国录音录像总公司湖北分公司出版。

这盒乐曲，有陈重创作和改编的古埙独奏曲《楚歌》、《普庵咒》、有古琴独奏曲《渔樵问答》，有笛、箫独奏曲《朝元歌》、《佛上殿》、《高山流水》，琵琶独奏曲《平沙落雁》，二胡独奏曲《行街》、《欢乐歌》。乐曲中所用的九孔陶埙，是陈重亲自制做的。

中国梵乐（乡音集）　中国上海佛教协会提供　中国唱片总公司广州分公司出版

这是一盒佛教音乐，共有5首乐曲：《戒定真香》、《洛水因》、《八句赞》、《准提咒》、《普庵咒》。

岭南古筝（集潮、汉、粤筝曲大成）独奏：陈安华　伴奏：黄金成黄肇琼等　配伴奏：蔡余文　编辑：陈蔚　汕头音像出版社出版。

共10首乐曲，其中有汉乐《出水莲》、《蕉窗夜雨》、《翡翠登泽》，粤乐《平湖秋月》、《纺织忙》、《双星恨》，潮州音乐《柳青娘》、《寒鸦戏水》、《思凡》及民间乐曲《妆台秋思》。

神州乐魂　粤乐大全　艺术指导：刘天一、黄锦培　演奏：太平洋民族乐团、广州今韻乐社　太平洋影音公司出版

乐曲有《平湖秋月》、《水龙吟》、《蕉石鸣琴》《鸟惊喧》、《沉醉东风》、《玉楼人醉》、《寒江月》、《月影寒梅》《得胜令》、《赛龙夺锦》、《昭君怨》、《禅院钟声》等14首。

贵妃醉酒　（京胡协奏曲）艺术指导：吴乐常　京胡独奏：吴汝俊　四川音像出版社出版

飞花点翠　古筝系列（一）独奏：赵玉斋　南海音像出版公司出版

乐曲有古曲《飞花点翠》，赵登山作曲的《春到田间》、《工人赞》、任清之作曲的《幸福渠》及《齐鲁乐苑》、《山东曲牌联奏》等。

刘天华二胡名曲　演奏：王国潼　伴奏：张镇田　人民音乐出版社出版

盒带收有《病中吟》等刘天华十大名曲。

龙魂　系列交响曲　作曲：李序　指挥：邵恩　编辑：松梅　演奏：中央乐团　艺术顾问：吕骥、李焕之、李德伦　黑龙江音像出版社出版

此系列交响曲包括：第一交响曲《英雄篇》、第二交响曲《忠魂篇》、第三交响曲《思痛篇》、第四交响曲《振兴篇》。

晚霞 清新抒情的舞曲 配器指挥：周雄 演奏：东方歌舞团乐队 编辑：耿光明 中国教育科学音像研制中心出版

这是一盒优美而抒情的交谊舞曲，其中包括《深深的海洋》、《跑马溜溜的山上》、《饮酒歌》、《渔光曲》、《红梅赞》、《马兰花开》等10首乐曲。

音乐医生（一） 音乐医疗、保健系列盒带 医学顾问及撰稿：张武、邓景贵 配器：刘振球 指挥：吕振海 演奏：JF民族乐队 湖南省音像出版社、湖南马王堆疗养院心理音乐治疗室联合录制出版

从医学观点出发，选择了中国一些名曲加以改编配器，使其符合医疗的需要。其中有《画中游》、《无锡景》、《彝族舞曲》、《梅花三弄》、《渔舟唱晚》、《良宵》、《春江花月夜》等。

梦幻 改写：史志有等 演奏：中央乐团 编辑：宜菲 中国旅游声像出版社出版

这里选录的大都是人们熟悉的外国名曲，有《天鹅湖》、《爱的喜悦》、《六月一船歌》、《少女的祈祷》、《叶赛尼亚》、《圣母颂》、《梦幻曲》、《山楂树》、《天鹅》、《三套车》、《印度之歌》等。

世界影视音乐精选 改编配器：孙亦林 钢琴独奏：胡小玉 演奏：中央乐团乐队 指挥：胡炳旭 青年声像出版社出版

汇集了中外著名电影电视的主题曲和插曲，包括美国的《爱情的故事》、《翠堤春晓》、《魂断兰桥》，日本的《阿信》，波兰的《夜茫茫》，墨西哥的《叶赛尼亚》，中国的《潜海姑娘》等13首乐曲。

东方好莱乌明星舞会 香港飞时FACE唱片公司提供版权 中国唱片总公司广州分公司出版

一共有8首乐曲，《请你说你将永不》，《冷若冰霜》、《艺术家节奏的串联》、《象天使般腼腆》等。

现代钢琴曲（二）「星空」

现代钢琴曲（三）「水边的阿狄丽娜」 演奏：法·理查得·克莱德曼 香港皇声唱片公司提供 责任编辑：佟素岚、李长顺 音乐编辑：雪飞 天津音像公司出版

这两盒录音带的乐曲，都是人们比较喜欢和比较熟悉的。每盒有16首乐曲。

世界名曲欣赏 小提琴独奏：盛中国 钢琴独奏：鲍蕙荞 北京出版社出版

乐曲有《印度客人之歌》、《沉思》、《美丽的罗斯玛琳》、《圣母颂》、《忧郁圆舞曲》、《月光奏鸣曲》、《爱之歌》等

15首。

中国乐器大全（一）（二）（三） 中国唱片总公司广州分公司出版

这套唱片选录了我国有代表性的各类乐器的名曲，并由优秀演奏家演奏。（一）为笛、管、唢呐、箫、笙、埙和巴乌等管乐器的乐曲；（二）为二胡、高胡、板胡、京胡和中胡等拉弦乐器的乐曲。

（三）为古琴、琵琶、筝、中阮、箜篌、三弦、扬琴、柳琴等弹拨乐器的乐曲。

少年儿童音乐方面

校园实用曲集 国家教委中国中、小、幼师资奖励基金会推荐 演奏：中国人民解放军军乐团 指挥：刘玉宝 编辑：李存 北京文化艺术音像出版社出版

乐曲包括《国歌》、《国际歌》《少年先锋队队歌》、《出旗鼓号》、《退旗鼓号》、《欢迎进行曲》、《欢送进行曲》等12首

健美旋律 编操：李玉玲 作曲：戴于吾、蒋雄达等 编辑：安毓雄 北京普教音像出版社出版

乐曲有《少年运动员进行曲》、《现代节奏活力操》、《华尔兹步组合》、《武术健身操》、《青少年进行曲》、《波浪健美操》、《儿童舞蹈曲》等13首。乐曲采用电声乐器和管弦乐队演奏。

儿童韵律活动曲 主编：李晋瑗 配器：金复载 责任编辑：安毓雄 北京普教音像出版社出版

这盒乐曲韵律优美，节奏活泼，适合孩子们的律动训练，其中有《会跳舞的洋娃娃》、《小步舞》、《瑞典舞曲》、《小樱桃》、《多愉快》、《跳到我这儿来》、《秧歌集体舞》、《我们转呀转》、《圆舞曲》、《亲爱的伙伴，跳舞吧》等33首乐曲。

两只小象（幼儿歌曲） 演唱：北京实验二小、后海幼儿园等 伴奏：总政歌舞团、北京市少年宫管弦乐队 指挥：桑叶松 邵紫绶 责任编辑：刘英 北京普教音像出版社出版

歌曲有《谁在叫》、《两只小象》、《快乐的唱歌》、《小贝壳》、《小鸡出壳》、《快乐的小蜗牛》、《小毛驴》、《春来了》等28首。其中有22首是1985年全国范围征集中、小、幼歌曲活动中，精选出来的。

天地之间（小学生歌曲） 演唱：少年广播合唱团、市少年宫合唱团等 伴奏：广播文工团乐队 指挥：聂中明、孟大鹏 责任编辑：刘英 北京普教音像出版社出版

有独唱，也有合唱。其中包括《天地之间的歌》、《校园的小白杨》、《我们把祖国爱在心窝里》、《四季谣》、《小春笋》、《希望》、《我爱我家金竹楼》、《侗家娃娃弹琵琶》、《白帆白帆》等25

首歌曲。这些歌曲，是全国范围征集中、小、幼歌曲活动中，精选出来的。

愿望（中学生歌曲） 演唱：中国儿童少年活动中心合唱队 伴奏：总政歌舞团 指挥：杨鸿年 责任编辑：刘英 北京普教音像出版社出版

有强劲的进行曲，也有柔美的抒情曲。其中包括《雪花的愿望》、《登山去》、《老师的眼睛》、《春雨》、《海螺》、《撒尼少年跳月来》、《红军有匹大红马》、《冰上的雪花》等18首歌曲。其中13首是在全国范围征集中、小、幼歌曲活动中，精选出来的。

琵琶行（古诗乐曲欣赏） 作曲：傅雪漪 琵琶独奏：李景侠 演奏：中国音乐学院教师乐队 指挥：曹文工，编辑：安毓雄 北京普教音像出版社出版

这盒专辑，是为中学语文教师讲解古诗时，用琵琶乐曲创设意境，以便帮助学生理解课文。其中有《琵琶行》、《枫桥夜泊》、《渔歌子》、《西江月》等14首古诗乐曲。有独奏、重奏及合奏。

孩子的梦（钢琴名曲）选编：邵紫绶 独奏：鲍蕙荞 责任编辑：安毓雄 北京普教音像出版社出版

乐曲有《孩子梦》、《八音盒》、《机器娃娃》、《摇篮曲》、《洪流》、《致春天》、《蝴蝶》等25首钢琴作品，乐曲风格多样，是供少年朋友学习和欣赏的。

快乐的宝宝（世界儿童名曲联奏） 配器指挥：伍嘉冀 演唱：中国少年合唱团 演奏：刘铭等 合唱指导：平士方 编辑：王效恭

录有《亲爱的爸爸妈妈》、《小星星》、《芦笛》、《铃儿响叮当》、《通巴曲》、《让我们荡起双桨》、《生日歌》、《牧童》、《保尔的母鸡》等。

音乐天使（一） 小提琴音乐会 演奏：郑凯林、曾明信等 中国少年儿童出版社出版

录有《船歌》、《云雀》、《快乐的农夫》、《天鹅》等16首世界名曲，适合于学习小提琴1至3年的少年儿童学习。

戏曲方面

京剧曲牌欣赏 演奏：北京军区战友京剧团乐队 京胡独奏：迟彦春 责任编辑：于世斌 北京出版社出版

这里选录的二黄曲牌有《庆上元宵》、《碧步玉》、《傍妆台》、《海青歌》、《朝天子》、西皮曲牌有《夜深沉》、《寄生草》、《柳摇金》、《春日景和》、《柳青娘》、《洞房赞》等。

马长礼唱腔选 伴奏：北京京剧院一团乐队 责任编辑：韩旺辰 北京出版社出版

剧目有《碰碑》、《一捧

雪》、《三家店》、《洪羊洞》、《空城计》。

谭元寿唱腔选 伴奏：北京京剧院一团乐队 责任编辑：韩旺辰 北京出版社出版

选录的剧目有《乌盆计》、《桑园寄子》、《卖马》、《打棍出箱》、《洪羊洞》、《战太平》

四大名旦唱腔选 北京出版社出版

选录了梅兰芳：《太真外传》、《宇宙锋》，尚小云：《失子惊疯》，程砚秋：《窦娥冤》、《碧玉簪》，荀慧生：《红楼二尤》、《金玉奴》。

袁世海唱腔选 责任编辑：韩旺辰 北京出版社出版

剧目有《群英会》、《华容道》、《九江口》、《黄一刀》、《野猪林》

越剧名星（六种流派） 演唱者：何英、茅威涛、钱惠丽、夏赛丽、王志萍、谢群英 编曲指挥：周斌 编辑：范静等 浙江音像出版社出版

选录了《梁祝》和《红楼梦》等选段。采用电声乐队伴奏。

文成公主（越剧） 演唱：筱月英 江苏音像公司出版

二堂放子（越剧） 演唱：商芳臣 江苏音像出版社出版

庵堂认母（锡剧） 演唱：姚澄、王振兴 江苏音像出版社出版

罗帕记（扬剧） 演唱：李明英 江苏音像出版社出版

十八相送（扬剧） 演唱：姚恭林、朱余兰 江苏音像出版社出版

探窑（秦腔） 演唱：肖玉玲 甘肃音像出版社出版

秦腔流行唱段 演唱：王玉琴 肖玲等 甘肃音像出版社出版

这盘录音带，录有伴奏带，介决了秦腔爱好者没有伴奏的困难。

窦娥冤（秦腔） 演唱：马友仙 甘肃音像出版社出版

白蛇传（皮影戏） 唱腔设计：高树和、丁振耀 演唱：唐山市皮影剧团 伴奏：唐山市皮影剧团乐队 编辑、录音：刘涛 北京音像公司出版

（张淑珍）

1987年音乐新书目录

本目录以1987年《全国新书目》为基础编制，并据其他书目作了补充。其中包括1987年以前出版，1987年始见于目录的书。目录分音乐理论（作曲理论与基本乐理、表演理论与技术、音乐史与音乐家、音乐教育、民族民间音乐），音乐作品（声乐作品、器乐作品、综合性作品集），工具书及其他三大类，另有少数民族文字音乐图书，台湾、香港版音乐图书两个专题。专题书未分入各类。台、港图书以本所入藏者为限。

音　乐　理　论

先秦音乐美学思想论稿　蒋孔阳著　人民文学出版社　1986.8　242页　大32开　1.60元

音乐美学漫笔　李凌著　广西人民出版社　1986.9　460页　32开　2.20元

燕乐二十八调之谜（音乐论丛〈6〉）人民音乐出版社　1987.3　268页　大32开　2.45元

歌词审美小札　瞿琮著　人民音乐出版社　1986.8　124页　32开　0.83元

歌词创作杂谈　洪源、苏伟光著　文化艺术出版社　1986.11　271页　32开　1.90元

汉语歌词规律初探　何绍甲著　广东高等教育出版社　1987.3　226页　32开　1.80元

西方音乐及其流派　刘可希著　四川人民出版社　1986.8　260页　32开　1.50元

作曲家论音乐　（美）萨姆·摩根斯坦编　茅于润等译　人民音乐出版社　1986.10　297页　大32开　2.75元

作曲技术与基本乐理

调式和调的探索（钢琴短曲五十首）　（美）格林·玛克著　文英译　中国文联出版公司　1985.1　32页　16开　0.63元

复调音乐写作基础教程（作曲技术理论丛书）　陈铭志著　人民音乐出版社　1986.9　291页　大32开　2.90元

对位法概要（为两声部、三声

部、四声部各种类型组合全部例题）（法）查尔勒·柯克兰著 萧淑娴译 人民音乐出版社 1986.12 186页 大32开 1.80元

应用对位法（上卷 创意曲）（该丘斯音乐理论丛书之七）（美）柏西·该丘斯著 陆华柏编译人民音乐出版社 1986.8 117页 大32开 1.25元

独唱歌曲写作浅谈 曹俊生著 广西人民出版社 1986.11 228页 32开 1.15元

合唱作曲技巧 （美）阿奇贝德·特·达维逊著 秦西炫、杨儒怀译 人民音乐出版社 1986.10 181页 大32开 2.05元

歌曲写作初阶 杨士菊编著 东北师范大学出版社 1986.5 220页 大32开 1.20元

和声学自学速成指导 沈幼潜著 江苏文艺出版社 1986.8 146页 32开 1.30元

大学生乐理入门 周建枢编 西安交通大学出版社 1987.2 229页 32开 1.20元

音乐理论基础 （日）仲芳树著 曹允迪译 中国文联出版公司 1986.10 92页 32开 0.70元

表演理论与技术

意大利歌曲演唱读音指南 沈萼梅编著 人民音乐出版社 1986.2 90页 大64开 附磁带一盒 6.10元

合唱指挥法 周沛然著 人民音乐出版社 1985.5 149页 大32开 1.25元

世界著名弦乐艺术家谈演奏（三） （美）塞缪尔·阿普尔鲍姆、亨利·罗斯著 张世祥译 上海文艺出版社 1986.6 339页 大32开 3.10元

豫剧板胡演奏法 刘盘亭、赵抱衡编 黄河文艺出版社 1986.8 （二） 263页 16开 2.75元

笙的演奏法 阎海登等编著 人民音乐出版社 1987.1 （二） 87页 16开 1.30元

阮演奏法 王仲丙、宁勇编著 人民音乐出版社 1986.5 93页 16开 1.30元

阮曲集（第一集） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.9 100页 16开 1.40元

二胡音阶练习 王国潼编著 人民音乐出版社 1987.8 133页 16开 2.00元

二胡演奏技法与练习 刘建勋编著 山东文艺出版社 1986.12 285页 16开 3.10元

琵琶演奏与练习（音乐专业教材） 梁世侃编 山西人民出版社 1986.10 113页 16开 1.40元

青少年吉他弹唱速成 巫洪宝编著 黑龙江朝鲜民族出版社 1986.11 188页 32开 1.20元

吉他广播讲座（中央人民广播电台教学节目用书）陈志、贺锡德编 黑龙江人民出版社 1986.12 211

页 16开 3.86元

最新吉他演奏技法 庄少陵、尹之编著 吉林教育出版社 1986.12 99页 16开 1.20元

吉他演奏问答 黄东升编著 浙江人民出版社 1986.10 154页 16开 2.50元

青少年学吉他 何霞东著 上海文艺出版社 1986.8 73页 32开 0.40元

吉他演奏速成（简谱本） 广州华美音乐服务社编 广东高等教育出版社 1986.7 92页 16开 2.39元

新编口琴教程 顾泉发编著 陕西人民出版社 1987.2 246页 32开 1.30元

手风琴初级教材（下） 韩泳编著 浙江文艺出版社 1987.6 96页 16开 1.65元

少年儿童手风琴速学教程 姚志明编著 人民音乐出版社 1987.11 110页 16开 1.65元

儿童电子琴实用教程 王辉、王思新编 黑龙江人民出版社 1987.4 60页 16开 1.15元

初级电子琴演奏法 沈晓明编 辽宁教育出版社 1987.2 74页 16开 2.00元

电子琴速成 萧立、若文编著 吉林科学技术出版社 1987.6 117页 32开 1.20元

电子琴基础训练 黎晓闻、张起云编著 湖南少年儿童出版社 1987.7 99页 16开 2.00元

怎样弹电子琴 洪山编著 湖南文艺出版社 1987.6 91页 32开 0.62元

自学电子琴演奏法（便携式） 冯太中编著 辽宁人民出版社 1987.4 67页 16开 1.10元

电子琴入门 张友瑜编 湖北少年儿童出版社 1986.10 76页 16开 1.50元

电子琴弹奏法入门 超正、超北著 陕西人民出版社 1987.2 58页 32开 0.36元

小型电子琴的性能与演奏 虞勇编著 人民音乐出版社 1986.5 66页 16开 1.50元

风琴弹奏法 艾碧珈等编著 人民音乐出版社 1987.8（二） 56页 16开 0.91元

音乐史与音乐家

隋唐五代音乐史料 吉联抗辑译 上海文艺出版社 1986.11 254页 32开 1.80元

宋明音乐史料 吉联抗辑译 上海文艺出版社 1986.6 329页 32开 2.30元

律学新说（中国古代音乐文献丛刊）（明）朱载堉撰 冯文慈点注 人民音乐出版社 1986.9 301页 大32开 3.65元

燕乐三书（黑龙江古籍研究丛书） （清）凌廷堪等著 黑龙江人民出版社 1986.7 608页 大

32开　5.20元

中国近代军歌初探（音乐知识丛书3）　石磊编著　解放军文艺出版社　1986.12　223页　32开　1.25元

聂耳评传（中国近代音乐家研究丛书）　汪毓和著　人民音乐出版社　1987.9　117页　32开　0.83元

丁善德的音乐创作——回忆与分析　上海文艺出版社编　上海文艺出版社　1986.11　175页　大32开　1.40元

中国歌坛人物　沈尊光、安旭编　四川文艺出版社　1986.11　777页　大32开　4.00元

中外歌坛明星　田兆宏编　内蒙古人民出版社　1986.8　179页　32开　0.85元

西洋音乐史问答　（日）磯山雅等著　唐大堤译　上海文艺出版社　1986.11　87页　32开　0.46元

柴科夫斯基传　（苏）加·勃里别京纳著　仲文等译　人民音乐出版社　1986.8　210页　32开　1.95元

歌剧艺术的改革者（德国音乐家瓦格纳的生平和作品简介）　王次炤编著　人民音乐出版社　1986.10　97页　32开　0.70元

论巴托克的音乐创作（音乐论丛　第七辑）许勇三主编　人民音乐出版社　1986.12　243页　大32开　2.35元

肖邦的叙事曲　钱仁康著　人民音乐出版社　1986.3　155页　大32开　1.55元

肖邦　（英）鲁思·约尔然著　冷杉、孙强译　天津人民出版社　1987.9　292页　大32开　1.95元

外国指挥大师传略　吕金藻著　贵州人民出版社　1987.2　261页　大32开　1.60元

大提琴演奏艺术（世界著名大提琴家与名曲）　宗柏等编译　上海音乐出版社　1987.4　343页　大32开　2.70元

民族、民间音乐

民间歌曲概论　（音乐知识丛书）　宋大能编著　人民音乐出版社　1986.7（二）251页　32开　1.45元

鄂尔多斯民间音乐简述　赵星著　内蒙古人民出版社　1986.10　123页　32开　0.75元

云南保山民族民间音乐　保山地区文化局、民委编　云南人民出版社　1986.10　263页　32开　1.40元

中国少数民族音乐（一）　杜亚雄编著　中国文联出版公司　1986.12　308页　32开　1.90元

民族器乐　袁静芳编著　人民音乐出版社　1987.3　572页　大32开　5.15元

中国戏曲及其音乐　常静之著

黄河文艺出版社 1986.12 397页 32开 2.25元

湖南戏曲乐论 湖南省戏曲研究所、湖南省戏曲音乐学会编 湖南文艺出版社 1987.6 425页 32开 2.30元

湖南花鼓戏常用曲调续集 陈磊等编著 湖南文艺出版社 1986.12 204页 32开 1.20元

湖南湘剧、花鼓戏、锣鼓经 黎建明编著 湖南文艺出版社 1986.11 185页 32开 1.20元

昆曲唱腔研究（戏曲音乐研究丛书）武俊达著 人民音乐出版社 1987.3 398页 大32开 4.05元

中国乐器 乐声编著 轻工业出版社 1986.4 267页 32开 1.60元

维吾尔族乐器 万桐书编著 新疆人民出版社 1986.8 202页 大32开 1.20元

中国少数民族乐器志 中央民族学院少数民族文学艺术研究所编 袁炳昌 毛继增主编 新世界出版社 1986

音乐教育

视唱教程 （法）亨利·雷蒙恩·古斯塔夫·卡卢利编著 肖曼译 人民音乐出版社 （第一册·第五分册） 61页 大32开 0.46元 （第十册） 1986.5 45页 大32开 0.53元

声乐教学笔记 王福增著 人民音乐出版社 1986.9 93页 大32开 0.77元

声乐曲选集（外国作品·附钢琴伴奏谱）（高等师范院校试用教材） 罗宪君等主编 人民音乐出版社 （一）1986.12 256页 16开 2.60元（二）1986.12 264页 16开 2.65元

圆号创新教学法 （美）哈里伯夫著 夏之秋译 人民音乐出版社 1987.1 80页 8开 3.20元

肖邦练习曲十二首（作品第25号）（教学版） （法）阿尔费雷德·科托编 周薇译 上海文艺出版社 1986.11 85页 大16开 3.15元

节奏—旋律练习 （音乐教育丛书）（德）卡尔·奥尔夫、古尼尔特·凯特曼合著 廖乃雄译注 同济大学出版社 1986.11 87页 16开 1.32元

音乐（幼儿园教材）（修订本）姚亚庚等编 浙江教育出版社 1987.7 176页 16开 1.90元

低幼儿童课堂律动歌舞 许正编 李岭绘 湖北少年儿童出版社 1986.7 90页 16开 0.98元

幼儿钢琴教学问答 李斐岚著 人民音乐出版社 1986.2 66页 32开 0.53元

电子琴是我的好朋友（儿童电子琴教材）（附磁带） 吴春华等编写 上海文艺出版社 第一册 1987.5 38页 24开 6.50元 第

二册1987.5 38页 24开 6.50元

Do Re Mi儿童电子琴电视教材 黄慧华等编著 华东师范大学出版社 1987.4 43页 16开 0.60元

手风琴是我的好朋友（儿童手风琴教材）（附磁带） 上海手风琴教学中心等编 上海文艺出版社 第一册 1987.1 40页 24开 0.50元 第二册 1987.1 40页 24开 0.50元

怎样上好小学音乐课 王问奇、费承铿编 江苏教育出版社 1987.1 76页 32开 0.63元

中小学音乐教学纵谈 董卿声编著 重庆出版社 1987.5 313页 32开 1.73元

小学音乐教学挂图（简谱版） 小学音乐教材编写组编 人民音乐出版社 1986.7 每套26张 9.00元

小学音乐教学挂图（五线谱版 小学音乐教材编写组编 人民音乐出版社 1986.7 每套27张 9.30元

小学音乐课教学挂图 上海教育出版社编 上海教育出版社(1) 1986.5 每套14张 3.80元 (2) 郭润林等画 1987.5 4.20元 (3) 1986.5 每套14张 3.90

自学五线谱辅导讲座（中央人民广播电台广播教材） 李重光著 上海文艺出版社 1986.9 113页 32开 0.51元

音 乐 作 品

声乐作品

无名花（歌曲业余作者之友） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 第一集 52页 32开 0.21元 第二集 1987.9 52页 32开 0.35元

人们向往的地方（德宏州民族歌舞团建团三十周年歌曲选）（第一集） 德宏州歌舞团编 德宏民族出版社 1987.1 83页 32开 0.45元

上海工人之歌（厂歌、行业歌、职业歌） 上海市总工会编 上海文艺出版社 1986.8 233页 32开 1.00元

老战士之歌 老战士合唱团编 高等教育出版社 1987.6 222页 大32开 1.65元

战士抒情歌曲155首 文杏编 上海音乐出版社 1987.7 271页 大32开 2.10元

山花岭（贵阳地区创作歌曲选） 贵阳市音乐家协会编 贵州人民出版社 1986.3 151页 32开 0.80元

微笑的春姑娘 李名方、李星慧作曲 李富棋等作词 新世纪出版社 1987.3 152页 32开 1.30元

我把心留给了你 颜丕承作曲 新疆人民出版社 1986.5 130页 32开 0.70元

月亮女神（黄田创作歌曲选） 一丁编 广西人民出版社 1986.10 242页 32开 1.25元

黄河上的太阳（晓光词作歌曲选） 山东文艺出版社 1987.2 321页 32开 1.65元

李伟歌曲选（附音乐论文） 解放军文艺出版社 1987.6 266页 大32开 1.75元

生茂歌曲选 河北省晋县《生茂歌曲研究会》、《解放军歌曲》编辑部选编 昆仑出版社 1987.5 387页 32开 2.40元

爱的花地——张名河作词歌曲选 辽宁教育出版社 1986.10 197页 32开 1.35元

铁源歌曲101首 春风文艺出版社 1986.11 205页 32开 1.50元

张明敏最新歌唱选 音乐生活月刊社编 春风文艺出版社 24页 50开 0.25元

山口百惠歌唱选 音乐生活月刊社编辑 春风文艺出版社 1985.1 22页 50开 0.55元

陈美龄歌唱精华 音乐生活月刊社编 辽宁教育出版社 20页 48开 0.40元

蔡妙甜演唱歌曲选 石山编 广西人民出版社 1986.11 118页 32开 0.70元

朱晓琳独唱歌曲选 王个中编 陕西人民出版社 1986.9 17页 32开 0.20元

琼瑶作品歌曲选 四川文艺出版社 1987.1 48页 32开 0.35元

在水一方（琼瑶歌曲选） 莱卡编选 群益堂出版 1986.12 40页 32开 0.35元

琼瑶的歌——台湾电影歌曲十四首 黑龙江人民出版社 1986.12 20页 32开 0.30元

邓丽君抒情歌曲影集（有谁知我此时情）关键编 岭南美术出版社 1986.10 99页 20开 4.80元

流行歌曲（第三集） 广东人民出版社 1986.11 75页 64开 0.32元

流行歌曲（四） 中国广播电视出版社编 中国广播电视出版社 折选48开 0.10元

歌星的歌（1986年流行歌曲选） 浙江人民出版社编辑 浙江人民出版社 1987.2 126页 32开 0.90元

星星闪烁（流行抒情歌曲选）（2） 白鲁编 广东人民出版社 1986.7 135页 32开 0.80元

我送你一首小诗（流行抒情歌曲100首） 洪音编 中国文联出版公司 1986.5 162页 32开

1.05元

十五的月亮（流行抒情歌曲100首） 洪音编 中国文联出版公司 1986.10 178页 32开 1.15元

青春的旋律（流行抒情歌曲100首） 洪音编 中国文联出版公司 1987.3 168页 32开 1.15元

流行歌曲150首 花山文艺出版社 1987.4 276页 32开 1.65元

当代流行歌曲精选 柳伟玲编 黄河文艺出版社 1986.8 112页 32开 0.68元

吉他弹唱通俗歌曲集 史唯林编 甘肃人民出版社 1987.3 41页 16开 0.90元

吉他弹唱流行歌曲集（附弹唱中的和弦选配及奏法）张剑秋、刘景民编 江西人民出版社 1986.7 144页 16开 2.00元

电视歌曲精选 中央电视台文艺部编 印刷工业出版社 第一集 1985.4 12页 32开 0.18元 第二集 16页 32开 0.18元

电视歌曲精选 中央电视台文艺部编 广西人民出版社 第六集 1986.12 46页 32开 0.35元 第七集 1986.12 46页 32开 0.35元

电视歌曲 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 （九） 1986.10 74页 32开 0.40元 （十） 1986.12 82页 32开 0.43元 （十一） 1987.2 89页 32开 0.57元 （十二） 1987.8 83页 32开 0.53元

广播电视歌曲集（15） 中国广播电视出版社编 中国广播电视出版社 1987.2 130页 32开 0.80元

电影歌曲选 上海文艺出版社编 上海文艺出版社（31）1986.6 60页 64开 0.16元 （32）1986.9 60页 64开 0.16元 （33）1986.11 60页 64开 0.16元 （34）1987.5 60页 64开 0.16元

银幕上的歌 广西人民出版社编 广西人民出版社 （14） 1986.11 90页 32开 0.50元 （15） 1987.2 87页 32开 0.55元

银幕歌声 （19） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.3 75页 32开 0.49元

电影歌曲120首（第六集） 弦音编 甘肃人民出版社 1986.10 261页 32开 1.20元

最新影视歌曲100首（2） 云君编 春风文艺出版社 1987.5 164页 32开 1.05元

中外影视歌曲精粹 磊夫编 长江文艺出版社 1987.2 408页 32开 2.80元

中外电影电视歌曲选 上海文艺出版社编 上海文艺出版社 1985.12 550页 32开 精装5.60元

电影电视歌曲精选133首 肖云编 广西人民出版社 1986.12 245页 32开 1.30元

我们正是好年华（电影电视歌曲集锦）（5）山东文艺出版社编辑 山东文艺出版社 1985.9 折叠48开 0.15元

白衣之恋（电影电视歌曲集锦）（6） 山东文艺出版社编辑 山东文艺出版社 1985.9 折叠48开 0.15元

十五的月亮（歌曲选） 新华出版社编辑部编 新华出版社 1986.2 45页 32开 0.36元

抒情歌曲（1986〈4〉） 四川省群众艺术馆编 四川文艺出版社 1986.9 80页 32开 0.38元

抒情歌曲（1987〈1〉） 四川省群众艺术馆编 四川文艺出版社 1987.1 80页 32开 0.40元

（音乐舞蹈史诗）**中国革命之歌独唱歌曲六首**（附钢琴伴奏谱） 人民音乐出版社 1986.11 29页 16开 0.78元

我的中国心（王洁实、谢莉斯男女声二重唱歌曲集） 中国唱片社上海分社音乐编辑室编 上海翻译出版公司 1985.4 60页 32开 0.48元

广播歌曲选99首 海峡之声广播电台编 昆仑出版社 1986.7 121页 32开 0.80元

歌坛新秀歌曲选（三集） 肖冷编 广西人民出版社 1986.11 247页 32开 1.25元

全国青年歌手电视大奖赛歌曲精选 中国广播电视出版社编 （一）48开 0.20元 （二）48开 0.20元

每周一歌一百首（第四集） 山西人民广播电台文艺部编 中国广播电视出版社 1987.3 152页 32开 0.90元

名歌荟萃 中国音乐家协会河北分会编 花山文艺出版社 1987.4 572页 大32开 3.70元

艺术歌曲 花城出版社编 花城出版社 （二）1986.12 28页 32开 0.30元 （三）1986.12 32页 32开 0.33元 （四）1986.12 20页 32开 0.25元 （五）1986.12 20页 32开 0.25元 （六）1987.1 19页 32开 0.25元 （七）1987.1 28页 32开 0.30元

粤语歌曲精选 王满编 广西人民出版社 1986.11 106页 32开 0.55元

大家唱（1985） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.5 91页 32开 0.52元

各地期刊新歌选萃 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 （三）1986.1 42页 32开 0.29元 （四）1986.6 50页 32开 0.34元

听众点播歌曲100首（第一辑） 黄平编 广西人民出版社 1986.12 180页 32开 0.90元

听众点播歌曲集锦（二） 济南人民广播电台文艺部编 山东文

艺出版社 1986.5 162页 36开 0.80元

中外诙谐歌曲一百二十首 朱围仁等编 吉林教育出版社 1986.10 212页 大32开 1.40元

中外歌曲三百首台历（1987） 赫佳音等编选 中国妇女出版社 1986.6 64开 精装2.66元

现代中外流行歌曲 洪涛编 辽宁教育出版社 1986.11 171页 32开 1.00元

中外流行歌曲 贵州人民出版社编 贵州人出版社 1987.1 331页 32开 1.50元

吉他伴奏中外通俗歌曲300首 上海文艺出版社编 上海文艺出版社 1987.5 691页 32开 3.85元

中外抒情歌曲集锦 石泉编 广西人民出版社 1987.6 367页 32开 1.75元

妈妈的歌（中外摇篮曲选） 张剑秋编 江西人民出版社 1987.5 69页 32开 0.80元

歌海集粹—中外抒情歌曲150首 王家媛、童景山编 陕西人民出版社 1986.8 293页 32开 1.50元

中外摇篮曲（歌曲集） 胡震编 安徽文艺出版社 1986.6 110页 32开 0.88元

宝宝爱唱的歌 陈旋作曲 刘德璋绘画 北京少年儿童出版社 1987.4 24开 0.70元

幼儿歌曲集 李嘉评等编 内蒙古人民出版社 1986.12 107页 32开 0.50元

幼儿园歌曲 段炳云选 希望出版社 1986.11 297页 大64开 1.30元

幼儿演唱歌曲集 朱康勤、杨东铭编 福建少年儿童出版社 1986.11 56页 16开 0.74元

小学生优秀歌曲集 霍连文编 黑龙江教育出版社 1987.3 150页 32开 0.90元

小学生思想品德教育歌曲选 上海市教育局政治教育处编 上海音乐出版社 1987.7 58页 32开 0.30元

小学校园歌曲 段炳云选 希望出版社 1986.11 283页 大64开 1.25元

中小学英文歌曲集 刘亚扬编译 中国广播电视出版社 1986.10 49页 32开 0.34元

中学生喜爱的歌123首（中学生文库） 上海教育出版社编 上海教育出版社 1986.12 220页 32开 1.10元

中学校园歌曲 邓东升选 希望出版社 1987.1 237页 大64开 1.10元

中学生歌曲选 邢籁、宋太玉编 黑龙江教育出版社 1987.2 93页 32开 0.58元

中学生英语歌曲选 北京东城区教育局中学教研室编 北京师范

学院出版社 1986.12 77页 32开 0.55元

大学校园歌曲 邓东升选 希望出版社 1987.1 319页 大64开 1.35元

少年儿童歌曲选（手风琴伴奏谱50首） 伍时旺编配 广西民族出版社 1987.4 78页 16开 0.80元

朝霞（少年歌曲新作） 上海有声读物公司 1987.4 21页 32开

甘肃省少儿歌曲获奖作品集 甘肃省少年儿童工作协调委员会、甘肃省少儿文化艺术委员会编 甘肃少年儿童出版社 1987.4 77页 32开 0.44元

新疆获奖少儿歌曲集 新疆维吾尔族自治区少儿文化艺术委员会、新疆维吾尔自治区电视台专题部编 新疆人民出版社 1987.5 84页 32开 0.35元

少儿优秀歌曲二百首（小学教师丛书） 陶爱凤编著 浙江教育出版社 1987.2 299页 32开 1.50元

优秀少儿歌曲（第一辑 1984年） 芮文元、费承铿编选 江苏教育出版社 1986.7 299页 32开 1.25元

儿童歌舞（二） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.8 127页 大32开 1.00元

小红花（儿童歌舞集） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.9 77页 32开 0.54元

中外少年儿童歌曲200首 陈一萍选编 湖北少年儿童出版社 1987.6 262页 32开 1.30元

延边青年喜爱的歌 共青团延边朝鲜族自治州委员会编 延边人民出版社 1986.10 56页 32开 0.30元

十五的月亮（八五年歌曲选集）（盲文版） 中国盲文出版社 1986.10 10开 0.26元

血染的风采（一九八六年歌曲集·上）（盲文版） 中国盲文出版社 1987.2 10开 0.28元

清宫册（京剧曲谱） 徐英耀记谱整理 上海文艺出版社 1986.11 51页 16开 0.59元

金山寺（烧香·水斗）（京剧曲谱）朱尧文等整理记谱 上海文艺出版社 1987.7 26页 16开 0.45元

金玉奴（京剧曲谱） 童芷苓整理 范文硕记谱 上海文艺出版社 1987.3 70页 16开 0.98元

京剧《太真外传》唱腔选 夏楨臣记谱整理 人民音乐出版社 1987.3 91页 大32开 0.82元

周信芳演出剧本唱腔集 许锦文编选记谱 上海文艺出版社 1986.11 454页 16开精装

11.55元

尹桂芳唱腔选集 连波编 海峡文艺出版社 1986.11 225页 大32开 1.70元

程砚秋唱腔集 郑大同等整理记谱 上海文艺出版社 1986.11 437页 16开 6.40元

广播戏曲唱腔选（第五集）中央人民广播电台文艺部戏曲组、人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.5 127页 32开 0.79元

山西民歌三百首 山西省音乐舞蹈研究所编 北岳文艺出版社 1987.4 377页 大32开 3.30元

云南各族情歌100首 杨放编 上海文艺出版社 1986.11 165页 32开 1.00元

傣族嘎秧 马莲词曲 德宏民族出版社 1987.3 84页 32开 0.60元

中国少数民族歌曲集 文化部《中国少数民族歌曲集》编辑组编 人民音乐出版社 1986.11 287页 32开 1.50元

白族大本曲音乐 大理白族自治州文化局编 云南人民出版社 1986.10 264页 32开 1.25元

世界名歌精华 长江文艺出版社编 长江文艺出版社 1986.10 195页 32开 1.35元

苏联歌曲选 华中师范大学俄语系《苏联歌曲选》编选组编 华中师范大学出版社 1986.6 108页 32开 0.75元

莫斯科郊外的晚上（俄罗斯苏联歌曲100首） 何天明编 江西人民出版社 1987.4 203页 32开 1.20元

器乐作品

山峡随想曲 （民族器乐独奏曲集） 四川音乐学院民乐系著 四川文艺出版社 1987.2 57页 16开 0.76元

唢呐曲集 （第一集） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.8 104页 16开 1.45元

高明笛子曲选 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.3 72页 16开 1.00元

三弦曲集（一） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.3 41页 16开 0.78元

民族乐器传统独奏曲选 （三弦专辑）（线谱版） 中央音乐学院、中国音乐学院编 人民音乐出版社 1986.12 48页 16开 1.35元

郭鹰演奏的潮州筝曲选 范上娥编 人民音乐出版社 1987.3 38页 16开 0.74元

琵琶曲集（第二集） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.2 129页 16开 1.80元

琵琶独奏曲集（三） 上海文艺出版社编 上海文艺出版社 1986.11 80页 16开 0.93元

广东音乐（上） 李凌编 中国文联出版公司 1986.10 149页 16开 2.00元

滇西民族民间器乐曲选 张兴荣采编 云南民族出版社 1986.11 65页 16开 0.80元

江南丝竹传统八大曲 周惠等配器整理 上海文艺出版社 1986.9 163页 16开 1.95元

仙境（钢琴独奏曲） 陈建华曲 人民音乐出版社 1986.10 6页 10开 0.45元

山泉（钢琴独奏曲） 崔世光曲 人民音乐出版社 9页 大16开 0.28元

骑兵随想曲（手风琴与钢琴） 郑小提、耿蔚萍曲 人民音乐出版社 1985.5 21页 8开 1.20元

理查德·克莱德曼钢琴独奏曲集 世界图书出版公司 （一） 1987.3 58页 10开 2.15元 （二） 1987.3 60页 10开 2.25元 （三） 1987.3 56页 10开 2.10元 （四） 1987.3 61页 10开 2.20元 （五） 1987.3 54页 10开 2.10元（六） 1987.3 50页 10开 2.10元 （七） 1987.3 53页 10开 2.10元（八） 1987.3 51页 10开 1.95元

克莱德曼演奏的钢琴轻音乐曲选 王立选编 人民音乐出版社 1986.8 213页 8开 7.35元

难忘的旋律（根据外国影视音乐改编的钢琴曲） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.3 48页 81开 2.05元

外国手风琴曲选（四 波尔卡专辑） 孟升荣编 人民音乐出版社 1986.11 81页 16开 1.90元

外国手风琴曲选（五 进行曲专辑） 孟升荣编 人民音乐出版社 1987.3 118页 16开 2.80元

世界手风琴名曲选 李未明编 福建人民出版社 1987.2 101页 16开 1.20元

花（外国电子琴曲选） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1987.12 44页 8开 2.10元

北国之春（三用外国电子琴曲选） 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.12 8开 1.50元

儿童钢琴曲一百首 汤六一编著 海天出版社 1987.2 100页 8开 6.75元

简易儿童电子琴曲选 李未明编 鹭江出版社 1987.1 40页 16开 0.90元

谷（小提琴独奏曲） 瞿小松曲 人民音乐出版社 1986.10 5页 10开 0.45元

德沃夏克协奏曲（A小调，作品53号：小提琴和钢琴）上海文艺出版社 1986.11 47页 大16开 1.95元

小提琴曲集（独奏曲） 上海文艺出版社编 上海文艺出版社（分谱〈5〉） 1986.11 25页 大16开 0.93元 （分谱〈6〉） 1986.9 23页 大16开 0.90元 （钢琴伴奏谱〈5〉） 1986.11 70页 大16开 2.10元（钢琴伴奏谱〈6〉 1986.9 63页 大32开 2.25元

小号独奏曲选（三） 朱起东编 人民音乐出版社 1987.2 118页 16开 3.70元

三重奏七首（长笛、大提琴、竖琴）刘庄曲 人民音乐出版社 1987.3 47页 32开 0.40元

夏威夷吉他独奏曲集 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.5 96页 16开 2.00元

吉他独奏曲精选 余音耕编 湖北教育出版社 1986.11 62页 16开 1.50元

吉他弹唱 金善国编著 辽宁教育出版社 1986.8 122页 16开 1.80元

吉他（伴奏伴唱有声教材）刘天礼编著 湖南文艺出版社（三） 1986.8 26页 16开 0.56元 （四）1987.4 21页 16开 [illegible]元

口琴曲集（4） 北京口琴会编 人民音乐出版社 1986.12 97页 32开 0.66元

鲍明珊编配中外口琴名曲80首 北京口琴会、人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.9 142页 16开 2.05元

王庆隆编配中外口琴名曲80首 北京口琴会、人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社 1986.5 152页 16开 1.90元

交谊舞名曲选 音乐生活编辑部编 春风文艺出版社 1985.1 154页 64开 0.90元

（综合性曲集）

赵元任音乐作品全集 赵如兰编 上海音乐出版社 1987.5 269页 大16开 8.50元

工具书及其他

音乐译名汇编 （意、英、德、法、俄、日汉字对照）沈阳音乐学院《音乐译名汇编》编译组编 人民音乐出版社 1985.12 437页 32开 3.60元

中国音乐年鉴（1987年） 中国艺术研究院音乐研究所编 文化艺术出版社 1987.12 560页

大32开　精装7.20元

中国名曲欣赏（当代大学生丛书）　张鸿懿、张静蔚主编　北京出版社　1987.6　336页　32开　1.95元

中外童话音乐欣赏　金裕众、戴逸如编著　上海文艺出版社　1986.10　222页　32开　1.20元

中外名曲赏析　王盛昌、李俫彤主编　山西人民出版社 1986.10　1042页　大32开　6.70元

外国器乐小品欣赏（大学生文化修养丛书）　罗传开编著　同济大学出版社　1986.11　261页　32开　1.50元

外国通俗名曲欣赏词典　罗传开编　上海辞书出版社　1987.3　1132页　32开　精装7.40元

世界著名通俗钢琴曲欣赏　孙维权、巢志珏编著　上海文艺出版社　1986.11　329页　32开　2.05元

音乐知识ABC　刘佳声、张富岩编著　辽宁教育出版社　1986.7　315页　32开　1.30 元

音乐常识问答（小学教师丛书）郁斌等编　上海教育出版社　1987.7　176页　32开　1.05元

怎样识简谱（简谱速成法）　汤锦铭编写　上海有声读物公司　48页　32开

家庭音乐咨询（五角丛书·艺术类）　上海文化出版社编　上海文化出版社　1986.8　120页　32开　0.50元

音乐春秋　（中国近现代音乐家故事选）　吕金藻编　上海教育出版社　1987.2　207页　32开　0.91元

大音乐家的小故事　廖家骅著　安徽少年儿童出版社　1986.9　180页　32开　0.75元

音乐世界趣谈　石峰编著　人民音乐出版社　1986.11　225页　32开　1.85元

音乐与你　（美）L·爱尔曼等编　戴晴译　天津人民出版社　1987.6　112页　16开　1.55元

乐海情趣录　黎煜明著　广西人民出版社　1987.6　229页　32开　1.20元

乐声的奥秘　梁广程编著　人民音乐出版社　1986.2　169页　32开　1.15元

乐迷闲话（欧洲古典乐坛侧影）辛丰年编　三联书店　1987.1　244页　32开　1.30元

现代舞会音乐集锦　岳英编　四川文艺出版社　1986.6　65页　16开　0.91元

奇妙的乐器王国　（《音乐小世界》丛书）　曹雷著　上海文艺出版社　1986.11　253页　32开　0.60元

中外音乐家爱国故事选（《音乐小世界》丛书）　吕金藻著　上海文艺出版社　1986.11　253页　32开　1.15元

音乐小世界（9）《音乐小世界》编辑组编 上海教育出版社 1987.5 20页 24开 0.28元

开放吧！鲜花 李名方著 花城出版社 1987.1 168页 32开 1.20元

少年儿童节奏音乐 李民雄等编著 新蕾出版社 1987.4 90页 16开 1.05元

木偶音乐厅（"聪明泉"儿童音乐有声读物系列）（附磁带）蔺力等编 上海音乐出版社 1987.5 48开 6.50元

娃娃音乐之家（"聪明泉"儿童音乐有声读物系列）（附磁带）毕香娣、刘德伦编 上海音乐出版社 1987.5 48开 6.50元

听音乐编故事（"聪明泉"儿童音乐有声读物系列）（附磁带）张友娜、蒋维民编 上海音乐出版社 1987.5 48开 6.50元

跟着音乐跳舞（"聪明泉"儿童音乐有声读物系列）黄惠民、杨存德编 上海音乐出版社 1987.5 48开 6.50元

说说猜猜音乐会（"聪明泉"儿童音乐有声读物系列）（附磁带）程逸汝等编 上海音乐出版社 1987.5 48开 6.50元

献给未来的妈妈——动听的胎教音乐（附磁带、说明书） 姚念玖主编 少年儿童出版社 1986 5.50元

音乐使宝宝更健壮（0—3岁）（五线谱版） 天津市和平保育院编 新蕾出版社 1985.9 170页 16开 2.05元

低幼儿音乐游戏（附磁带）上海有声读物公司（1）24页 32开（2）23页 32开

胎教和胎教音乐 音乐治疗协作组编 鹭江出版社 1985.11 23页 64开 0.12元

少数民族文字音乐图书

论歌曲创作（维吾尔文） 努尔买买提·沙依提著 新疆人民出版社 1987.6 143页 32开 0.60元

声乐基本功练习（维吾尔文）图尔逊江等著 民族出版社 1986.11 143页 32开 0.43元

盲音乐家（维吾尔文） 阿布莱提·伊斯刊迪尔译 新疆青少年出版社 1986.9 245页 32开 0.60元

美丽的时代（歌曲集）（维吾尔文）阿布力克木·阿布都拉著 新疆人民出版社 1987.6 269页 32开 6.90元

维吾尔民间歌曲选（6）（维

吾尔文）买买提·祖农歌词整理 艾买提江·艾合买德曲谱整理 新疆人民出版社 1986.1 263页 32开 0.73元

音乐（幼儿园教材）（维吾尔文） 亚森·穆合甫尔编 新疆人民出版社 （小班）1986.9 120页 16开 0.80元 （中班）1986.9 168页 16开 1.05元 （大班） 1986.9 216页 16开 1.28元

作曲家郑律成（朝鲜文） 丁雪松等著 权基弘、洪淳太译 辽宁民族出版社 1986.12 388页 32开 1.57元

视唱教本（朝鲜文） 韩珊、昌柱译 辽宁民族出版社 1986.8 99页 16开 1.15元

新歌曲（6）（朝鲜文） 《新歌曲》编辑部编 延边人民出版社 1986.10 59页 大32开 0.35元

少年儿童歌曲集（朝鲜文）延边人民出版社编辑 延边人民出版社 1986.11 87页 32开 0.37元

欢乐的牧民（歌曲集）（托忒蒙古文）那·布瓦著 新疆人民出版社 1986.7 243页 32开 0.64元

台湾、香港版音乐图书

音乐美学（音乐美的寻觅）（美）卡尔西萧著 郭长扬译 台湾全音乐谱出版社 1981.6（二）269页 大32开 25.60元

中西音乐艺术论 刘燕当著 台湾乐韵出版社 1979.4 285页 大32开 25.60元

中国音乐文学史 朱谦之著 台湾学艺出版社 1934.3 陈钟凡为该书作序 238页 16开

中华乐学通论 第一编（乐史）黄体培著 台湾中华国乐会 1971.10 249页 16开

欧洲声乐发展史 尚家骧著 香港上海书局 1986.7 376页 大32开 35.10元

弘一大师音乐遗集陈慧剑编选 台湾天华出版事业股份有限公司 1978.9 63页 大16开 8.19元

我与音乐 喻宜萱著 香港雅兴出版社 1986.12 178页 大32开 17.55元

东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯 茅于润、赵家圭著 香港上海书局 1983.9 129页 大32开 9.10元

帕德雷夫斯基（自传） 陈淑

珠、陈淑娇合译　台湾希望出版社印行　1972.2　214页　32开　12.80元

100个伟大音乐家　（日）服部龙太郎著　张淑懿译　台湾志文出版社　1984.6（二）　435页　32开　3.00元

现代作曲家及其名曲　朱建、吴圣武等编译　香港宏业书局出版　1985.2　243页　大32开　19.50元

历代名作曲家介绍　陈石嗣芬著　台湾中国文化大学出版部　1983.2　222页　大32开　51.20元

世界名音乐表演家　马隆侨编著　香港华音出版社　1985.3　415页　大32开　26.00元

杜步西研究　许常惠著　台湾百科文化事业股份有限公司　230页　1983.1　32开　10.24元

佛斯特歌曲研究　陆维娟著　台湾乐韶出版社　1983.12　229页　16开　25.60元

曼纽因谈艺录　（英）罗宾·丹尼斯著　金雅韻译　台湾大吕出版社　1986.9　178页　大32开　17.92元

律笛音乐的探讨——音色处理与声韵技巧研究　江永生著　台湾生韻出版社　1985.3　130页　大32开　16.42元

提琴音乐　李九仙编著　台湾乐韻出版社　1985.1　163页　大32开　19.20元

德法艺术歌曲研究　刘塞云著　台湾希望出版社　1976.3　168页　32开　19.20元

合唱与合唱指挥　史君良著　香港上海书局　1980.9　143页　大24开　13.00元

音群之法则　肖而化著　台湾开明书店　1984.1（二）343页　大32开　21.76元

歌唱的基本知识　邹允贞著　香港雅兴出版社　1984.12　64页　大32开　8.45元

现代音感训练法《节奏·视唱·听音》　姚世泽著　台湾天同出版社　1986.7　192页　16开　30.08元

乐理与试题　音乐入学考试试题分析及题库　林道生编译　台湾乐韵出版社　1986.6（二）　200页　大32开　15.36元

笛子奏法教程　胡咏光编著　香港万里书店　1974.7　104页　16开

琵琶基础训练法　刘德海、李景华著　香港上海书局　1986.12　57页　大16开　15.00元

中国竹笛独奏曲精选　郑济民、胡锡敏编　香港上海书局　1985.6　122页　大16开　29.20元

广东汉乐三百首　罗德栽等编　香港上海书局　1986.11　267页　16开　25.00元

集成曲谱（1—8）　王季烈、

刘富梁合撰 台湾学艺出版社 1981.7 4832页 32开

研易习琴斋琴谱（上中下卷） 章志荪著 台湾学艺出版社 1982.5 212页 大16开

闽南音乐指谱全集 刘鸿沟编 台湾学艺出版社 1953.4 作者为该书写前言 144页 16开

世界名歌110曲集（2） 台湾全音乐谱出版社 356页 16开 4.60元

马思聪歌曲集 台湾正中书局 1981.3 81页 8开 19.80元

马思聪小提琴独奏曲（1—2集） 台湾正中书局 1981.3 8开

（1）阿美组曲 14页 9.90元

（2）30页 12.87元

幼儿的拜尔教本（上） 武田邦夫编著 台湾全音乐谱出版社 155页 8开 3.30元

流行钢琴大教本 林肇华编译 台湾天同出版社 247页 8开 5.10元

您喜爱的钢琴百曲集（3） 台湾全音乐谱出版社 65页 8开 1.60元

现代爵士钢琴 赖顺龙编著 台湾天同出版社 1980.8 177页 8开 3.80元

古典吉他新教本 林肇华编 台湾天同出版社 184页 8开 5.60元

卡尔卡西吉他教本（改订版）（日）沟渊浩五郎编著 台湾美乐出版社 166页 8开 5.00元

古典吉他名曲集（附名家与乐曲解说） 林肇荣编 台湾天同出版社 174页 8开 5.20元

120首易弹易唱古典吉他独奏曲 张少华编译 台湾天同出版社 71页 8开 2.30元

古典名曲欣赏 邵义强编著 台湾天同出版社 1982.8 236页 大24开 2.90元

中国音乐辞典 董榕森著 台湾常春树书坊 1985.6 525页 大32开 71.40元

（给现代国民的）音乐百科手册 许常惠著 台湾全音乐谱出版社 1980.12 200页 32开 3.87元

世界音乐大典（附贝多芬《月光奏鸣曲》两册） 台湾本公司《世界音乐大典》编辑委员会著 巨龙文化事业有限公司出版 1982 658页 16开 211.20元

名曲的故事（伟大音乐家的名曲欣赏） 赵震编译 台湾志文出版社 1986.6（二） 213页 32开 10.88元

感人的音乐故事 邵义强编著 台湾天同出版社 266页 32开 2.30元

（李兵）

1987年音乐期刊出版情况

1986年出版的音乐期刊有75种（包括6种港、台期刊），在1987年鉴中已有记载。1987年已知有以下变化：新创刊的有《黄钟》（季刊），为武汉音乐学院学报，主编匡学飞；停刊的有《上海口琴界》《椰林歌声》、《新花乐刊》、《鞍山歌声》；更改刊名的有《儿童歌声》于7月起改刊名《多来咪》，《燕赵歌声》于1月起改刊名《通俗歌曲》，《长江歌声》于1月起改刊名为《时代音乐》，《中州乐坛》改刊名为《音乐博览》。

（梁辉）

1987年音乐及其他期刊部分论文索引

本索引分以下类目：音乐理论（一般概论、音乐美学、乐学、律学、古谱学、乐器研究、其他），音乐创作（一般概论、歌曲、交响乐、歌剧、民乐、其他），音乐生活，音乐家，中国音乐史（古代、近现代、其他），民族民间音乐（一般概论、汉族、少数民族），外国音乐，作曲技法，表演技法，音乐教育，台港澳及海外情况，书评。

音乐理论

［一般概论］

开发中国西部音乐，振兴中国西部音乐　（周吉）　人民音乐1987（1）

西部音乐：它的历史及其在中国音乐文化发展战略中的地位（摘要）　（李梅香）　人民音乐1987（1）

振兴丝绸之路音乐　（周菁葆）　人民音乐1987　（1）

也谈“振兴丝绸之路音乐”（霍旭初）　人民音乐1987　（1）

“西部音乐”及有关文化之审度——读李梅香文章有感 （肖梅、韩钟恩） 人民音乐1987 （1）

大西北，让“古老”更遥远些——有关西北地区音乐发展的一些思考（党永庵）人民音乐1987（1）

“西部音乐”在萌动——断想三则 （康臻贯） 人民音乐1987（1）

传统是什么？——论传统音乐并非就是音乐传统 （邵光琛） 人民音乐1987（1）

对理论工作的一点想法 （叶纯之） 人民音乐1987（1）

谈第五届全国音乐作品评奖 （吴祖强） 人民音乐1987 （2）

民族性、时代性、可解性及其他（樊祖荫） 人民音乐 1987（4）

“调和”、“冲击”及三种文化意识 （王次炤） 人民音乐1987 （4）

一个错误的诊断——读《析“一曲多用”之本质，谈戏曲衰落之现实》随想 （韩溪） 人民音乐1987（4）

正向音乐传统挑战的电子学 （约翰·罗克韦尔，王子初译）人民音乐1987（4）

“精神和心灵的伴侣”——听英国前首相爱德华·希思爵士谈音乐（赵培文） 人民音乐1987（6）

在亚太地区传统音乐研讨会上的发言 （黄翔鹏） 人民音乐1987 （8）

通向未来的里程碑——亚太地区传统音乐研讨会综述 （天聿） 人民音乐1987（8）

“九年”与“九十年”的思考（王西麟） 人民音乐1987（9）

什么是“中国民族声乐学派”（王宁一） 人民音乐1987（9）

国内通俗歌手队伍的两个新倾向 （蔡妙甜） 人民音乐1987（9）

站在世界音乐的高度进行民族乐器的改革 （陈自明） 人民音乐1987（10）

新型少数民族乐队的建设是个系统工程 （毛继增） 人民音乐1987（10）

有感引新 （杨鸣键） 人民音乐1987（10）

在当代音乐研讨会上的发言（摘要）（吕骥、戴鹏海、王安国等） 人民音乐1987 （12）

民乐现状推议 （王志伟） 人民音乐1987 （12）

莫因“误诊”而“讳疾”——读《一个错误的诊断》有感 （戈弘） 人民音乐1987（12）

现代中国音乐前途之所系——关于音乐理论研究与音乐创作的关系（魏廷格） 音乐研究1987（1）

民族音乐学家的音乐观 （沈洽） 音乐研究 1987（1）

记《亚太地区传统音乐学术研讨会》 （杜亚雄） 音乐研究1987（4）

论中国传统音乐的保存和发展（黄

翔鹏） 中国音乐学1987(4)
《亚太地区音乐传统作为亚洲现代音乐发展的灵感源泉》研讨会最后报告 （刘抗执笔） 中国音乐学1987（4）
切蹉与探索——记东方音乐学会首次年会（陈露茜） 音乐学术信息1987（4）
迎接理性总结的新阶段——记全国民族声乐理论研讨会 （沙石） 音乐学术信息1987（6）
关于若干理论问题（［苏］Л·马泽尔） 中央音乐学院学报1987（1）
不单纯是 Ethnomusicology 的译名问题 （魏廷格） 中央音乐学院学报1987（1）
关于民族音乐学及其他（黄翔鹏） 中国音乐1987（1）
音乐学和它的各个支学科（［日］福田达夫，李心峰译） 中国音乐1987（2）
有关"中国音乐学"的误解兼及其他 （魏廷格） 中国音乐 1987(2)
关于民族音乐的继承和发展 （袁德明） 中国音乐1987（3）
对"中国音乐学"问题的几个疑问 （杜亚雄） 中国音乐1987(3)
民族音乐学的概念、任务和方法 （［西德］赫尔姆特·沙夫拉特，顾耀明编译） 音乐艺术1987（3）
音乐与科学 （李映明） 星海音乐学院学报1987（4）
建立新的中国民族声乐学派初步设想 （管林） 乐府新声1987（2）
谈谈音乐史研究的材料和方法（李纯一） 交响1987（2）
音乐历史观及研究模式的求证（田可文） 黄钟1987（3）
振兴民族音乐漫谈 （万桐书） 民族民间音乐1987（3）
新的格局与新的立足点——关于中国音乐创作与理论研究的探讨 （韩钟恩） 上海艺术家 1987（2）
挖掘与整理·认识与分析·反省与思考——对中国音乐史研究的刍议 （洛秦） 上海艺术家1987（4）
集成编辑学的方法论及知识结构（冯光钰） 音乐舞蹈1987（1）
对音乐界历史使命的思索 （魏廷格） 音乐生活1987（5）
要提高音乐队伍的文学修养 （马东风、褚灏） 音乐生活1987（6）
通俗音乐晚会亟须求新 （彭涓） 音乐生活1987（11）
轻音乐会剧场，反馈流程的加快 （许镟棃） 乐坛1987（4）
路标？路障？——略论民族风格、革命传统在当前音乐新潮创作中的理论与实践（程云） 时代音乐1987（1）
中国音乐界的封建意识 （孟文涛） 时代音乐1987（1）
站在时代思潮面前反思 （杨琦）

时代音乐1987 （2）
生活——创作之源——学《在延安文艺座谈会上的讲话》寄语当代作曲家 （本刊评论员） 时代音乐1987（3）
音乐艺术要坚定走社会主义道路 （吕骥） 文艺理论与批评1987（4）
音乐与时代意识 （冯斗南） 文艺理论家1987 （4）
浅论音乐在社会生活中的作用（张殿芳） 邢台师专学报1987（1）
民族音乐学管窥 （王承祖） 黔东南社会科学1987（1）
音乐艺术与科学技术的内在联系 （汪祥麟） 科技进步与对策1987（2）
传统音乐的继承和突破 （赵沨） 群言1987 （4）
音乐的雅俗及其他 （居其宏） 人民日报1987·2·4
《讲话》对音乐工作的启示 （李焕之） 人民日报1987.5.26
文艺的严肃职责 （贺绿汀） 文汇报1987.5.22

[音乐美学]

音乐美学在新文艺思潮面前的思考 （王次炤） 人民音乐1987（2）
音乐理论读书研讨会侧记 （海朔） 人民音乐 1987 （2）
美育本体论 （王岳川） 人民音乐 1987 （3）
音乐的第二种内容成分——音乐美有待揭示的一个秘密 （费邓洪） 人民音乐 1987 （3）
音色的魅力 （高为杰） 人民音乐 1987 （4）
谈谈年龄与群众音乐审美心理变化的关系 （袁丙清） 人民音乐1987 （5）
美学的“越离正规”与艺术的创造 （罗艺峰） 人民音乐1987(7)
音乐审美判断——对音乐审美经验起点的构想与描述 （韩钟恩） 人民音乐 1987 （7）
聚讼千年的一桩公案——从韩愈听琴诗说到“平和”审美观（蔡仲德） 人民音乐1987 （8）
略论心理分析方法在音乐创作研究中的应用 （金兆钧） 人民音乐1987 （9）
音乐批评的多层次性 （廖家骅） 人民音乐1987 （10）
中国古代音乐观念的异国现代知音 （李曙明） 人民音乐1987(11)
中国画与音乐 （谢宗良） 人民音乐1987 （11）
也谈“越离正规”与艺术美的创造 （刘娶奇） 人民音乐1987（12）
从李贽说到音乐的主体性 （蔡仲德） 音乐研究 1987 （1）
对音乐作品的解释学考察 （王才勇） 音乐研究1987 （1）
中国古代相对稳定持续发展的音乐结构 （王耀华、肖梅） 音乐研究1987 （1）
奥尔德里奇论音乐审美 （铁律

译） 音乐研究1987 （1）
中国古代音乐思想与哲学中的“天人合一”观念 （吴毓清） 音乐研究1987（3）
音乐心理学在民族音乐研究中的意义（周立）音乐研究1987（4）
音乐的感情和意义 （［美］伦纳德·B·迈耶、王次炤、李迎红译、李大士 校） 音乐研究1987（4）
音乐与外部世界的关系 （乔伦） 中国音乐学1987 （1）
论音乐批评（罗艺峰） 中国音乐学 1987（1）
试论音乐的同一性及其形成原因（周立） 中国音乐学1987（1）
音乐形态学的基本原理与方法（［美］西格蒙德·列瓦里、［瑞士］恩斯特·列威、李曦微译） 中国音乐学1987（1）
音乐的可知性——音乐心理学笔记（茅原） 中国音乐学1987（2）
音乐审美中情感情绪问题的研究（修海林） 中国音乐学1987 （2）
为什么要研究音乐美学的哲学基础（王宁一）中国音乐学 1987（2）
对象与基础 （蓝帆） 中国音乐学1987 （2）
音乐美学哲学基础的自我反思（茅原）中国音乐学1987（2）
“反映论”与“主体论”——对美学哲学基础的思考 （修海林） 中国音乐学1987（2）
杂谈音乐美学的哲学基础 （罗小平） 中国音乐学1987（2）
音乐美学哲学基础之我见 （居其宏） 中国音乐学1987 （2）
音乐美学随想 （魏廷格） 中国音乐学1987 （2）
音乐美学的多元化 （高为杰） 中国音乐学1987 （2）
“新潮”作品研究与音乐美学（王安国）中国音乐学1987（2）
音乐审美主体能动性的丰富性（乔伦） 中国音乐学1987（2）
我们面临的抉择 （韩钟恩） 中国音乐学1987 （2）
值得注意的简单化倾向 （费邓洪） 中国音乐学1987 （2）
开放、实证、支点 （金兆钧） 中国音乐学1987 （2）
音乐的运动形式与人类的情感体验（曹利群） 中国音乐学1987 （2）
听觉美感心理——音乐美学的“黑箱”（谢嘉辛） 中国音乐学院1987（2）
美学理论需要学术民主 （赵复泉） 中国音乐学1987（2）
关于反面音乐形象的质疑 （秋闲、晓弘） 中国音乐学1987 （2）
论标题音乐的美学原则 （［苏］O·索科洛夫、谌国璋译） 中国音乐学1987（3）
当代德国音乐美学掠影（上）（蒋一民） 中国音乐学1987 （4）

关于音乐的内容和形式是一个东西的质疑——与王宁一同志商榷（费邓洪）中国音乐学1987（4）

论音乐美接受的特殊性及其辩证过程（孙川）中国艺术研究院研究生部学刊1987（1）

内心音乐听觉及其修养（王光耀）中央音乐学院学报1987（3）

黄金分割的美学观点在巴赫赋格主题构思中的表现（廖宝生）中央音乐学院学报1987（3）

关心听众的理解——论音响的符号意义（［苏］列·明金、洪模译）中央音乐学院学报1987（3）

音乐的明确性（宋瑾）中央音乐学院学报1987（4）

《大音希声》新译辨（席臻贯）中国音乐1987（1）

音乐上的共性和个性问题（李凌）中国音乐1987（3）

原始乐舞的文化心理分析（修海林）中国音乐1987（3）

音乐表演中的模糊意识（任志琴）中国音乐1987（3）

演奏者怎样体现乐曲的内容——情感与理性（张桂林）中国音乐1987（3）

音乐治疗学与生理障碍（［美］苏·兰瑟，贾乐松译）中国音乐1987（3）

音乐审美心理活动概述（林华）音乐艺术1987（1）

音乐特征的哲学思考（李锦浩、吴光观）星海音乐学院学报1987（2）

试论音乐观念（谭颖）星海音乐学院学报1987（3）

谈嵇康的音乐美学思想（曾南才）星海音乐学院学报1987（3）

关于《审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比》的合理性——读汉斯立克的《论音乐的美》有感（赖元生）星海音乐学院学报1987（3）

谈音乐表情特性（朱林）音乐探索1987（2）

刍议现代主义音乐原理与老子美学思想（李何）音乐探索1987（2）

试析音乐的空间运动感（金颂和）音乐探索1987（3）

《乐记》考（二题）（蔡仲德）交响1987（2）

《声无哀乐论》与音乐的不确定性（杨和平）交响1987（3）

谈嵇康的音乐美学思想（李宝杰）交响1987（4）

论赋格主题的结构与黄金分割定律，平衡对称原则的美学关系（杨婕）黄钟1987（3）

音乐美之源的广义信息论初探（孙川）艺苑1987（1）

试论音乐的现实性（陈明礼）艺苑1987（1）

汉民族传统音乐旋律的审美特征（李慧民）艺苑1987（1）

从系统论看歌剧艺术及其魅力（大

辉）歌剧艺术1987（1）
创美散论　（黄力）　歌剧艺术1987（4）
人欲与天理的搏杀——评歌剧《深宫欲海》的悲剧美感　（汪天云）　歌剧艺术1987（6）
关于音乐艺术的生态——从艺术的大趋势谈起　（梁志伟）　中国音乐文学1987（2）
谈音乐审美教育　（姚恩源）　中小学音乐教育1987（2）
转移与重构——音乐理论研究二题　（韩钟恩）艺术广角　1987（1）
音乐的自我意识　（张新）　艺术广角　1987（1）
音乐思维断想　（金兆钧）　艺术广角　1987（1）
新潮与传统　（罗艺峰）　艺术广角　1987（2）
悖体符号系统——作为音乐的语言　（白极）　艺术广角1987　（2）
共鸣的媒介——音乐语言中的规范　（白极）　艺术广角　1987（3）
音乐审美实现的两个前提　（韩钟恩）　艺术广角1987（3）
音乐理论：面对新潮的反思　（居其宏）　艺术广角1987　（5）
音乐质能统一场初论　（金兆钧）　艺术广角1987（5）
音乐审美与主体情感再体现——音乐鉴赏心理揣测　（冯建民）　上海艺术家1987（5）
先秦音乐美学和乐记（一）　（王耀珠）音乐舞蹈1987（1）
现代西方哲学对音乐的影响（咚鸣）　音乐生活　1987（2）
美育与音乐教育——在全国“国民音乐教育改革讨论会”上的发言　（赵沨）　音乐生活1987（3）
音乐的风格——音乐美学通俗讲话之十一　（叶纯之）　音乐生活　1987　（1）
音乐的流派——音乐美学通俗讲话之十二　（叶纯之）　音乐生活　1987（3）
音乐与民族——音乐美学通俗讲话之十三　（叶纯之）　音乐生活　1987（5）
音乐与时代——音乐美学通俗讲话之十四　（叶纯之）　音乐生活　1987（7）
音乐的创作——音乐美学通俗讲话之十五　（叶纯之）　音乐生活　1987（9）
音乐的再创作——音乐美学通俗讲话之十六　（叶纯之）　音乐生活　1987（10）
音乐的欣赏——音乐美学通俗讲话之十七　（叶纯之）　音乐生活　1987（12）
音乐艺术的特性　（王次炤）　音乐天地　1987（8）
黄金分割与音乐美　（甘一鸣）　乐坛　1987（4）
音乐美学浅话　（孙星群）　乐坛　1937（5）

作曲家对歌词的审美指向 （彭根发） 黄河之声1987（3）

音乐形象谈 （康惠林） 衡阳师专学报(社科报)1987（3）

《乐记》美学思想浅探——兼论中国古代文艺美学的民族特点（卓支中） 暨南学报（哲社版）1987（2）

福建南曲音乐美学三题（王耀华） 福建师范大学学报（哲学版）1987（1）

音乐反映现实的美学特征 （张荫伯）西南师范大学学报 （哲社版）1987（2）

德彪西的美学思想——读《克罗士先生》有感（谷勇） 西南师范大学学报1987（3）

稽康与汉斯立克（李保民） 商丘师专学报(社科版) 1987 （1）

玄学对音乐、美术思潮的影响（孔繁） 文史哲1987（4）

试论音乐的美——兼涉“情感论”与“形式论”的论争 （晨正啁）齐鲁艺苑 1987 （2）

音乐与科学创造 （肖云莉） 社会科学家1987（4）

试论音乐形象的具体实现 （冯建民） 艺术百家1987（3）

音乐空间论 （赵晓生） 艺术世界1987（5）

柴可夫斯基音乐的美 （云舟） 美育1987（1）

音乐剧的现代审美价值 （方红林） 戏剧艺术1987（2）

音乐艺术的审美特征 （孙国林） 大学文科园地 1987 （3）

现代音乐的听众观与“超前意识” （居其宏） 中国文化报 1987.4.5

音乐深层结构探微 （周立） 中国文化报 1987.4.5

音乐审美的中介思维 （乔伦） 文论报 1987.4.1

同构——比拟：音乐表现人类生活的重要方式 （罗小平） 广州日报 1987.7.8

［乐学、律学］

从律学的角度再谈“苦音”的音阶及其调式 （董维松） 音乐研究1987（1）

对朱载堉实践十二平均律的探讨 （孙玄龄） 中国音乐学 1987 （1）

朱载堉——“异径管律”分析 （陈正生） 中国音乐学1987 （1）

论东方民族乐律的不确定性 （应有勤） 中国音乐学1987（3）

也论“燕乐”音阶——“四变为宫”“七闰为（清）角”成立吗？ （苏人） 中国音乐学 1987 （4）

宫一角主宰音程关系辨析 （江琳） 中国音乐学1987（4）

还是“之调式”和“为调式”的问题 （董维松）中央音乐学院学报1987（3）

民族传统思维特点与朱载堉的律学

思维 (郭树群) 中央音乐学院学报1987(4)
中国古代文献记载中的“律学” (陈应时) 中国音乐1987(2)
七十二调与十月太阳历 (杨民康) 中国音乐1987(2)
漫谈泛音 (秦德祥) 中国音乐1987(3)
方术与乐律 (田可文) 中国音乐1987(4)
再谈“变”和“闰” (陈应时) 音乐艺术1987(1)
评朱载堉纵横律度说 (童忠良) 音乐艺术1987(1)
律学研究中的微言大义 (赵宋光) 音乐艺术1987(4)
应用律学的概念和律在音乐实践中的性状 (陈天国) 星海音乐学院学报1987(3)
维吾尔木卡姆律制初探 (周菁葆) 交响1987(3)
也谈王朴律——兼与陈应时同志商榷 (王子初) 交响1987(1)
唐、宋燕乐二十八调的宫调体系 (刘恒之) 交响1987(3)
淮南律辨——评《淮南子》在历史中的作用 (郑荣达) 黄钟1987(1)
“异宫并联”及其调式的多重综合性——兼论综合调式 (关庆顺) 艺苑1987(3)
朱载堉琴律研究——兼辨古琴律制的变迁 (丁承运) 艺苑1987(3)
“燕乐音阶”之说能否成立?——和郑祖襄同志讨论 (陈应时) 艺苑1987(2)
传统潮乐为何缺“轻三重六调” (陈应时) 民族民间音乐1987(1)
也谈蔡元定燕乐理论 (刘恒之) 民族民间音乐 1987(3)
“均律”和律琴 (陈应时) 乐器1987(4)
管律的一个试验——兼评朱载堉异径管律 (陈权芳) 乐器1987(5)

[古谱学]

敦煌琵琶谱的来龙去脉涉及的史实问题 (饶宗颐) 音乐研究1987(3)
关于敦煌琵琶谱的抄写人(《唱词十九首》之谜)——敬答饶宗颐教授 (何昌林) 音乐研究1987(3)
唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑——敦煌舞谱交叉研考之一 (席臻贯) 中国音乐学 1987(3)
五本传统琵琶谱 (林谷芳) 中国音乐1987(2)
琵琶古谱之研究——《天平》、《敦煌》三谱试解([日]林谦三、平出久雄著,饶宗颐译,李锐清等校) 音乐艺术1987(2)
《敦煌唐人曲谱》节奏另解——与叶

栋先生商榷 （赵晓生） 音乐艺术1987（1）

敦煌曲谱是唐大曲结构吗——与叶栋先生商榷又一题 （赵晓生） 音乐艺术1987（4）

《玉鹤轩琵琶谱》的传谱与整理 （李荣声） 乐府新声1987(2)

一种奇异的鼓谱——西安鼓乐中的"鼓札子" （李石根） 交响1987（1）

全译五弦谱 （［日］林谦三著，陈应时译，罗传开校）交响1987(2)

我对"宫商谱"的猜想 （吴诗立） 交响1987（4）

我国历代的记谱法 （肖鉴铮辑） 音乐博览1987（4）

［乐器研究］

从蛙皮土胡琴到雁柱式箜篌 （钱茸） 人民音乐1987（2）

吉他史话 （汪毓和） 人民音乐1987（2）

关于少数民族乐器改革的几点看法 （李凌） 人民音乐1987（10）

话说口琴 （文华） 人民音乐1987（12）

口弦的科学价值 （曾遂今） 音乐研究1987（1）

陕北曲项琵琶 （李健正） 音乐研究1987（1）

考"筑" （柳羽） 音乐研究1987（1）

有关新石器时代的彩陶细腰鼓资料 （牛龙菲） 音乐研究1987(1)

长鼓研究——兼论细腰鼓之起源 （伍国栋） 中国音乐学1987(4)

广西贵县罗泊湾M1墓青铜乐器的音高测定及相关问题 （吴钊） 中国音乐学1987（4）

凉山彝族口弦音乐的分类及其特点 （曾遂今） 中央音乐学院学报1987(3)

笙在西安鼓乐中的演变 （岳华恩、刘折羽）中国音乐1987（2）

广东高胡六十年览略 （余其伟） 中国音乐1987(2)

乐器的分类 （李哲洋）中国音乐1987（2）

中国乐器的分类 （杜亚雄） 中国音乐1987（2）

中国乐器分类总表 （杜亚雄） 中国音乐1987（3）

公元前500年的古筝——贵溪崖墓出土乐器考 （黄成元） 中国音乐1987（3）

胡琴的演变 （周菁葆） 中国音乐1987（3）

"单弦"的创始与发展 （洪建国） 中国音乐1987（3）

笛柝杯——大汶口文化中发现的唯一一件乐器 （曲广义） 中国音乐1987（3）

胸腔共鸣与笛子的音色 （张学庆） 中国音乐1987（3）

谈冀中音乐——兼论冀中管乐的结构和分类 （王剑鸣、汪海） 中国音乐1987（4）

从筝的沿革看"世界筝"的趋向 （陈安华） 星海音乐学院学报

1987（2）
对今羌笛的质疑 （罗正鑫） 音乐探索1987（1）
楚编钟与民歌音阶的比较 （杨匡民） 交响1987（2）
西域吹奏乐器的之冠——筚篥（李根万） 交响 1987 （4）
篪、笛考辨 （张曲波） 交响1987（4）
关于乐器分类与正名 （孟文涛）黄钟1987（1）
试论研究少数民族乐器和器乐的价值 （阳鹤庐） 艺术探索1987（1）
口弦音律与民族体系 （应有勤）民族音乐1987（2）
曲阜孔庙八音之器 （艾春华、江帆） 民族民间音乐 1987（1）
从古乐器谈西域与中原的文化交流（赵世骞） 乐器1987（1）（2）
胡笳杂谈 （朱同） 乐器1987（1）
结合音的新概念 （郑荣达） 乐器1987（2）（3）
简谈琵琶形制的发展变化过程（高德祥） 乐器1987（3）
谈谈西安古乐中的笙 （岳华恩）乐器1987（4）
色子音乐与机运音乐 （马东风、张艳梅） 乐器1987（5）
漫话中国的锣 （石应宽） 音乐生活1987（12）
试论阮的发展及其在民族器乐中的地位 （苏春敏） 艺术研究1987（1）
民族乐器纵横谈 （毛继增） 深圳特区报 1987.3.14～15

［其他］

音乐治疗简介 （邝嘉欣） 人民音乐1987（3）
音乐治疗在中国 （石峰） 人民音乐1987（7）
声乐的欣赏 （高为杰） 人民音乐1987 （10）
体育与音乐 （万朝顺） 人民音乐1987（10）
音乐社会学（［联邦德国］恩格尔，金经言译） 音乐研究 1987（4）
音乐听众分类的理论与实践 （曾遂今） 中国音乐学1987（2）
国外音乐社会学研究简况 （金经言） 音乐学术信息1987（2）（3）（4）（5）（6）
音乐学的新学科——音乐分析学（［苏］M·切尔卡申著，戴明瑜译） 音乐学术信息1987（2）
现代心理学对音乐能力结构的研究（［苏］Л·鲍奇卡廖夫、立早译） 音乐学术信息1987（3）
音乐的即兴现象 （［苏］A·巴塔什夫，戴明瑜译） 音乐学术信息1987（5）
音乐解释学 （日本《新音乐辞典》条目，王北成译） 音乐

学术信息1987（5）
关于音乐类型学的几个问题（［苏］O·索科洛夫、戴明瑜译） 音乐学术信息1987（6）
音乐欣赏心理的本质 （［美］L·默赛尔、刘沛译） 中国音乐1987 （1）
音乐社会学研究对象初探 （曾遂今） 音乐探索1987（1）
交流、促进与收获——美国计算机音乐专家史密斯教授访问讲学杂记 （杨路）音乐探索1987（2）
歌曲的审美标准及音乐心理要求（徐占海） 乐府新声 1987(2)
音乐社会学 （［苏］阿·恩·索霍尔、尤·弗·卡普斯汀，李春阳译） 交响1987（2）
音乐社会学研究 （曾遂今） 文艺研究1987（3）
电子音乐纵横谈 （赵晓生） 艺术广角1987（3）
音乐社会学问思录 （曾遂今） 艺术广角1987 （3）
三个耳朵听音乐 （陈钢） 上海艺术家1987（1）
欣赏的位置 （漱词） 音乐爱好者1987 （4）
康定斯基的绘画与音乐 （朱方） 音乐爱好者1987（5）
弥漫飘逸的精灵——谈音乐的韵味（肖鉴铮）音乐爱好者1987（6）
为艺术家而设的医学学科——表演医学 （李迎雷译） 音乐爱好者1987（6）
内在音感的培养 （苏金英） 音乐生活1987 （12）
音乐世界的革命——计算机使作曲家的乐曲变化无穷 （［美］艾伦·里奇） 音乐天地1987（1）
唤醒沉睡的音乐感觉 （钱茸）音乐博览1987（1）
测音在音乐研究工作中的作用（顾伯宝、徐桃英） 音乐学术信息1987（6）
微计算机的数字音准仪（杨毅刚）乐器1987（5）

音乐创作

［一般概论］

陕西十年音乐创作漫议 （董大勇）人民音乐1987（1）
从“内秀”到“外 秀” （刘念劬）人民音乐 1987（2）
略论通俗音乐的存在价值 （王纯炎） 人民音乐1987（4）
探索、展示、交流——四川“作曲家创作探索会”年会侧记 （文治） 人民音乐 1987（5）
中国传统音乐中的复调因素和现代专业音乐中的复调思维 （朱世瑞） 人民音乐1987（8）
由“补课”说开去 （杨立青） 人民音乐1987（8）
中国风格与民族特色——从一部动画片的音乐谈起 （叶纯之）人民音乐1987（9）
面临挑战的反思——从音乐新潮论

我国现代音乐的异化与反异化 （戴嘉枋） 音乐研究1987（1）
"合力论"产生的原因及其内核（赵晓生） 音乐研究1987（2）
论《十番锣鼓》中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系 （樊祖荫） 音乐研究1987（4）
浅论中国传统音乐在当代部分音乐创作中的作用 （孙谊） 音乐研究1987（4）
"现代技法"与中国现代音乐创作 （舒泽池） 中国音乐学1987（2）
从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系 （魏廷格） 中国音乐学1987（3）
我国现代的音乐创作之路究竟怎么走？ 中央音乐学院学报1987（2）
从获奖作品谈起 （张其钢） 中央音乐学院学报1987（2）
年华·创作·生活 （薛良） 中国音乐1987（3）
太极乐旨 （赵晓生） 音乐艺术1987 （3）
试论音乐的二度创作 （廖家骅） 乐府新声1987（2）
通俗音乐试析 （郑向群） 黄钟1987（4）
现代作曲家的梦呓 （赵晓生） 上海艺术家1987（2）
艺术形象是作品的生命（斯夫） 音乐生活1987（9）
音乐创作的当代意识——TM青年沙龙对话 时代音乐1987 （2）
创作情思从生活中萌发——第五届音乐作品评奖述评 （王震亚） 人民日报1987.3.31）
我国现代的音乐创作之路应该怎么走 （中央音乐学院座谈会报道） 光明日报1987.3.19
振兴的一年、腾飞的前景——1986年我国乐坛巡礼 （张作民） 中国文化报1987.1.21
替它找到应有的位置——谭冰若谈他对流行音乐的期待 （应惠菁） 上海文化艺术报1987.1.16
中国现代音乐创作 （刘靖靖） 上海文化艺术报1987.2.6

［歌曲］

近年来歌曲艺术的"软化"现象 （彭根发） 人民音乐1987（1）
从《血染的风采》、《我多想唱》的流行谈起（杨瑞庆）人民音乐1987（2）
田丰和他的创作特点——从合唱组歌《云南风情》谈起 （凯传） 人民音乐1987（4）
合唱的断想——听田丰的三首合唱作品之后 （罗愿） 人民音乐1987（4）
关于歌曲《十五的月亮》的讨论 （丁辑） 人民音乐1987（4）
她属于这个时代——瞿希贤音乐作品断想 （马海星） 人民音乐1987（5）
彩色的花瓣，缤纷的画卷——听

"瞿希贤合唱作品音乐会"有感 （梁茂春） 人民音乐1987(5)
歌曲分类的困惑 （彭根发） 人民音乐1987（5）
谈少儿歌曲创作如何突破一般化 （张保生） 人民音乐1987（6）
我国艺术歌曲的新收获——兼谈艺术歌曲与其他歌曲的写作之异 （杨捷） 人民音乐1987（7）
海的恋歌——评歌曲《大海和白云》 （胡士平） 人民音乐1987（8）
通俗歌曲的艺术品格与创作新意识 （陈国权） 人民音乐1987(9)
浅析通俗歌曲的曲式特点 （刘磐声） 人民音乐1987（11）
真挚的情，甜美的歌——田歌作品音乐会听后 （胡俊成） 人民音乐1987（12）
合唱艺术的新探索和新收获——第二届"北京合唱节"观摩手记（彦克） 中央音乐学院学报1987（2）
漫谈美歌 （李维渤） 中央音乐学院学报1987（3）
从"田丰合唱作品音乐会"所想起 （李凌） 中国音乐1987 （2）
谈合唱歌曲创作的一些体会 （彦克） 星海音乐学院学报1987（2）
冼星海的合唱歌曲研究 （姜元禄） 艺苑1987（1）
摆脱"洋味"——谈少儿歌曲创作（齐从容） 中小学音乐教育1987（1）
紧迫与使命、逼发的思考——首次"盒带通俗歌曲理论研讨会"综述 （方石） 音乐爱好者 1987（5）
通俗歌曲的足迹 （郭树荟） 音乐爱好者1987（6）
颠倒性思考与歌曲创作 （郭兆胜） 音乐生活1987（3）
"高原心理"与歌曲创作 （彭根发） 音乐生活1987 （4）
谈歌曲的流行 （彭根发） 音乐生活1987（9）
通俗歌曲的民族性 （张广生） 音乐生活1987（10）
歌曲旋律音调中的变化音和调性的扩展 （赵行道） 音乐天地1987（1）
歌曲流行现象浅析 （韩西京） 音乐天地1987（7）
当前歌曲创作问题之我见 （王军道） 音乐天地1987（7）
歌曲形象浅论 （郭兆胜） 音乐天地1987（10）
童声合唱的复调写作 （王承祖） 音乐天地1987（11）（12）
歌曲创作从共性到个性的拓展（陈国权） 时代音乐1987（1）
三种唱法的分道扬镳与三类(歌曲)写法的相对形式 （方石） 时代音乐1987（1）
首次"盒带通俗歌曲理论研讨会"综述——紧迫与使命、逼发的思

考 （本刊记者代明之） 时代音乐1987（5）
浅谈通俗歌曲的演唱艺术 （蔡妙甜） 时代音乐1987（5）
盒带通俗歌曲的歌词创作 （陈小奇） 时代音乐1987（5）
让中国的通俗歌曲走向世界 （范伟强） 时代音乐1987（5）
关系我国新时期盒带通俗歌曲发展前途的三大转变 （方石） 时代音乐1987（5）
流行歌曲的兴起与天平街 （王毓麟） 音乐博览1987（1）
也谈通俗歌曲的特征 （乔伦） 音乐博览1987（1）
盛开在生活沃土中的艺术花朵——吕骥同志和他的著名歌曲《武装保卫山西》 （彦克） 黄河之声1987（1）
歌声当随时代——浅议当今的歌曲创作 （胡音声） 黄河之声1987（5）
高山大海的气概——瞿希贤作品音乐会听后 （王宁一） 人民日报（海外版）1987.5.9
论上海的歌曲创作更上一层楼 （陆在易） 文汇报1987.2.2
将时代精神升华，与人民呼声合弦——唐诃音乐作品座谈会综述 （王叶佳） 文论报1987.3.21
民族神韵和当代气质——谈通俗歌曲《让世界充满爱》 （缪也） 文学报1987.5.23

［交响乐］

大漠风尘，羌管悠悠——浅谈温德青的《长笛与麦克风、钢琴、钟琴、打击乐幻想曲》（李爱华） 人民音乐1987（1）
一首深情的藏族音诗——评介张谷密的交响诗《山歌的故事》 （闻夕） 人民音乐1987（1）
风格与人——“许舒亚交响作品音乐会”听后 （叶纯之） 人民音乐1987（2）
繁星满天话“清新”——“许舒亚交响作品音乐会”印象谈 （王宁一） 人民音乐1987（2）
漠野的回声——简评圆号与乐队《西志哈志》 （张锡生） 人民音乐1987（2）
迎接中国交响乐的春天——写在“交响音乐研讨会”之后 （舒泽池） 人民音乐1987（6）
在交响音乐研讨会上的发言 （罗忠镕） 人民音乐1987（7）
塔什库尔干印象——刘庄室内乐作品音乐会随想 （谢嘉幸） 人民音乐1987（8）
朱践耳《第一交响曲》创作技法 （杨立青）音乐研究1987（1）
“中国交响音乐创作研讨会”综述 （魏廷格） 音乐研究1987（4）
变更·探索·趋势——我国新时期的交响乐管器乐创作 （梁茂春） 中国音乐学1987（2）

回顾以往，放眼未来——“交响音乐创作研讨会”述评（叶纯之） 中国音乐学1987（4）

访李序、听“龙魂” （王安国） 音乐学术信息1987（6）

就《Mong Dong》致瞿小松 （樊祖荫） 中央音乐学院学报1987（1）

对当前交响乐创作的一些看法——关于现代作曲技法的运用与旋律美 （卞祖善） 中央音乐学院学报1987（3）

关于《第一交响曲》 （朱践耳） 音乐艺术1987（1）

面对生活吐心曲——简评贾达群的《回旋曲》 （杨新民） 音乐探索1987 （1）

自我意识及音乐思维——从瞿小松的《第一交响曲》谈起 （杨燕迪、孙国忠、洛秦） 上海艺术家1987（2）

从贝多芬看中国交响音乐 （魏廷格） 上海艺术家1987（5）

融入时代新意的悲壮史诗——析交响叙事曲《乌江恨》 （吴润霖 音乐爱好者1987（1）

秋天·许舒亚·深沉的——介绍青年作曲家许舒亚的室内乐作品《秋天的等待》 （韩钟恩） 音乐爱好者1987（2）

主体·多元·探索——交响音乐创作中的现代意识 综述 （裘所） 音乐爱好者1987（3）

《版纳风情》随想录 （林华） 音乐爱好者1987（6）

永恒的悼念之歌——江文也的交响诗《汨罗沉流》 （梁茂春） 音乐生活1987（2）

色彩的选择——马思聪的管弦乐组曲《山林之歌》 （梁茂春） 音乐生活1987（6）

新中国管弦乐的第一只春燕——施咏康的交响诗《黄鹤的故事》 （梁茂春） 音乐生活1987（8）

泥土芳香入管弦——李焕之的管弦乐《春节组曲》 （梁茂春） 音乐生活1987（10）

优美而悲壮的史诗——辛沪光的交响诗《嘎达梅林》 （梁茂春） 音乐生活1987（12）

音乐新潮的崛起和趋于平稳 （代明之） 时代音乐1987（3）

汪洋大海中的一叶扁舟 （舒泽池） 音乐博览1987（1）

概述中国交响音乐的发展 （韩春牧）杭州师范学院学报1987（1）

交响音乐创作漫议 （魏廷格） 人民日报（海外版）1987.5.2

近年中国交响乐事业的发展 （祖振声）瞭望（海外版）1987(32)

[歌剧]

歌剧是“歌唱的戏剧”吗？——歌谣体歌剧的价值重估 （刘经树） 人民音乐1987（8）

关于中国歌剧的通信 （曹禺、乔羽） 人民音乐1987（9）

原野的启示 （施万春） 人民音乐1987（9）
歌剧《原野》、《深宫欲海》座谈会 （刘诗嵘等） 人民音乐1987（11）
说说《深宫欲海》 （万苇舟） 人民音乐1987（11）
“改革歌剧”与歌剧改革——从《特区回旋曲》引发的思考 （居其宏） 人民音乐1987（12）
歌剧向何处去？ （廖乃雄）歌剧艺术1987（1）（2）
“我喜欢它的高雅和含蓄”——陈大林导演谈《艺术家的生涯》及其它 （莫莹） 歌剧艺术1987（1）
周小燕教授谈《艺术家的生涯》及其它 （戴鹏海） 歌剧艺术1987（1）
中国歌剧的现状和发展 （马跃） 歌剧艺术1987（1）
一次更新观念的歌剧盛会 （胡士平） 歌剧艺术1987（2）
他山之石，可以攻玉 （丁毅） 歌剧艺术1987（2）
歌剧音乐创作杂谈 （刘振球） 歌剧艺术1987（2）
壮与美的交响诗画——歌剧《爱与火的四重奏》的成就 （韦明） 歌剧艺术1987（3）
有益的探索——观歌剧《她们的心》有感 （许奎福） 歌剧艺术1987（3）
贵在锐意创新——简谈《时髦青年与怪味鸡》的艺术追求 （韩溪） 歌剧艺术1987（3）
我是这样指挥歌剧的 （郑小瑛） 歌剧艺术1987 （3）
歌剧的歌与剧 （陆棨） 歌剧艺术1987 （3）
歌剧演唱风格之我见 （徐竞存） 歌剧艺术1987 （3）
回顾过去，展望未来——关于歌剧演员等培训的一席话 （刘诗嵘）歌剧艺术1987 （3）
法国大歌剧概观 （丹尼斯·利比原著，康佺译） 歌剧艺术1987（3）
歌（舞）剧——群体情感渲泄论 （幺立奇） 歌剧艺术1987（4）（5） （6）
简论歌剧的“抒情性场面” （尹永） 歌剧艺术1987 （4）
关于歌剧艺术剧场性问题的思考 （刘志康） 歌剧艺术1987（4）
歌剧《茶花女》中喧叙性段落的奥秘 （张筠青） 歌剧艺术1987（4）（5）
未来歌剧的第一音乐形象（［苏］勃·雅鲁斯托夫斯基著，徐月初译） 歌剧艺术1987（4）（5）
群众需要歌剧，歌剧更需要群众 （彦克） 歌剧艺术1987（5）
关于上海歌剧院演出的《艺术家的生涯》的一封信 （许平） 歌剧艺术1987（5）
生气勃勃，朴实动人 （刘诗嵘） 歌剧艺术1987（5）

探索中国特色的歌剧　（周大风）　歌剧艺术1987（5）
歌剧及其在美国的前途　（[美]赫伯特·格拉夫著，顾连理译）　歌剧艺术1987（5）（6）
原野的呼唤　（龚琪）　歌剧艺术1987（6）
比翼齐飞——赞歌剧《深宫欲海》、《原野》的演出　（韦明）　歌剧艺术1987（6）
古典题材与现代意识——歌剧《深宫欲海》的音乐　（梁茂春）　歌剧艺术1987（6）
朦胧的原野——听歌剧《原野》音乐印象　（梁茂春）　歌剧艺术1987（6）
为了歌剧振兴，共求创作繁荣——中国歌剧文学理论研讨会侧记　（寒溪）　歌剧艺术1987（6）
歌剧三题　（何兆华）　歌剧艺术1987（6）
贺敬之等同志谈歌剧　（本刊记者）　剧海1987（2）
在时代熔炉中重铸——对新时期歌剧创作的回顾与思考（居其宏）　人民日报1987.9.22
沉寂中蕴含着力量——评歌剧《爱与火的四重奏》　（陈奎及）　戏剧报1987（4）

[民乐]

民族器乐的继承与开拓——张维良笛箫音乐会随笔　（修海林）　人民音乐1987（7）
探索与追求——张维良笛箫独奏音乐会听后　（赵松庭）　人民音乐1987（7）
民乐“新潮”作品之我见　（王甫建）　人民音乐1987（8）
《虚谷》随想　（金建民）　人民音乐1987（10）
传统歌舞艺术的新开掘——《黄河儿女情》观后　（乔建中）　人民音乐1987（11）
论刘文金的民族器乐创作　（梁茂春）　音乐研究1987（4）
多走了一步——听《天籁》有感　（迅友）　音乐爱好者1987（3）
远古意念、宇宙永恒的感受和思索——青年作曲家徐仪的两首获奖作品　（金建民）　音乐爱好者1987（4）
绿野·江畔·庙院行——首届海内外江南丝竹比赛创作一等奖作品赏析　（王国伟）　音乐爱好者1987（5）
民间音乐的即兴性　（肖鉴铮）　音乐生活1987（9）
探索与求新——记《青年作曲探索小组》首场新作品音乐会　（饶余燕）　音乐天地1987（3）
《中华大乐》畅想　（朴东生）　艺术通讯1987（6）
在探索与追求中突破——对近年民乐创作的评价　（乔建中）　人民日报1987.10.6

不寻常的十年——漫话1976—1986年的民族音乐 （李西安） 中国文化报1987.1.25

［其他］

多关心一下电影音乐 （叶纯之） 人民音乐1987（4）
关于电影音乐的几点思考 （何方） 人民音乐1987（4）
广州电影音乐研讨会侧记 （石峰） 人民音乐1987（4）
电影音乐论 （［英］欧纳斯特·林格伦，何力、李庄藩、刘芸译） 人民音乐1987（4）
立体声通俗音乐乐队写作初探 （金湘） 人民音乐1987（4）（5）
探索与求新的丰硕成果——评风光片《九寨沟梦幻曲》的音乐创作 （鸿玮） 人民音乐1987（5）
电影作曲家面临的课题 （舒泽池） 人民音乐1987（10）
论音乐旋律与和声的民族风格及时代特点 （孙振兴） 乐府新声1987（1）（2）
歌词的节奏形态 （黎琦） 交响1987（2）
多维的宏观展现——漫评《中国音乐文学》试刊号 （汾菲） 中国音乐文学1987（2）
歌词创作漫议 （周大风） 中国音乐文学1987（2）
试论电子器乐及其"乐器化"和民族化问题 （田进勤） 音乐舞蹈1987（1）
力和情的交融——浅析舞剧《大禹的传说》的音乐 （王国伟） 音乐爱好者1987（4）
吉他与琵琶的联姻——殷飙与西班牙古典吉他独奏曲《彝族舞曲》 （惠麟、志浩） 音乐爱好者 1987（5）
歌词创作中的"现代气息" （田逢俊、崔吉熹） 音乐生活1987（9）
用电声乐队伴奏民歌的利弊 （于永令） 音乐生活1987（10）
劲歌型旋律特点要突出 （闽生） 音乐生活1987（11）
感情 形象与旋律 （施光南） 音乐天地1987（3）（5）（6）（10）（11）（12）
歌词是"能唱的诗"吗？ （熊永） 时代音乐1987（1）
数列与序列的双重结构力验证——《风景序列》创作札记 （彭志敏） 时代音乐1987（2）
情感与理性之间——侯德建歌词艺术思想分析 （李希华） 辽宁教育学院学报1987（3）
关于"在和声构思的指导下进行旋律写作训练"的探讨 （戴树屏） 杭州师范学院学报1987（1）
淡化旋律是音乐的蒙昧 （孙焕英） 文论报1987.5.11
美国流行音乐与中国流行音乐之现

状（周健） 上海文化艺术报 1987.10.2

音乐生活

让交响乐之花在青少年的心中开放 （张韧） 人民音乐1987（2）

歌曲、歌手、歌声——论群众歌咏活动的三个环节 （赵学勇） 人民音乐1987（2）

首都的音乐生活——北京音乐厅1986年回顾 （朱侨弘） 人民音乐1987（4）

羊城春色好、弦歌更葱笼——第四届羊城音乐花会侧记 （金兆钧） 人民音乐1987（5）

南国社会音乐生活一瞥 （金兆钧） 人民音乐1987（6）

从群众文化音乐干部的一专多能谈起 （谢宗良） 人民音乐1987（6）

论群众音乐的多层次多功能 （汪政明） 音乐探索1987（2）

中国录音出版的发展概况 （张淑珍） 音乐生活1987（7）

音乐家

爱之所系——记中央电台老编辑徐娥新 （崔小珏） 人民音乐1987（2）

柳琴引起世界上注意的第一个人——记柳琴改革家、演奏家、作曲家王惠然 （杜庆云） 人民音乐1987（5）

努斯勒丁·瓦吉丁和他的新作《愿望》 （周建国） 人民音乐1987（5）

冼星海在巴黎的音乐生涯——访问中央美术学院教授曾竹韶纪实 （阙文） 人民音乐 1987（5）

充满朝气的青年指挥家——评邵恩的指挥 （李凌） 人民音乐1987（6）

我所认识的邵恩 （王次炤） 人民音乐1987（6）

梁雷的世界 （钱茸） 人民音乐1987（6）

中国丝弦乐重奏艺术的开拓者——胡登跳教授与八音之“丝” （何昌林） 人民音乐1987（7）

郭文景——真挚的探索者 （王震亚） 人民音乐1987（7）

郭文景其人其作 （周青青） 人民音乐 1987（7）

追求永无穷期——刘庄音乐创作简论 （梁茂春） 人民音乐1987（8）

音乐图像世界里的袁荃猷 （缪也） 人民音乐1987（8）

静静地奉献——记廖辅叔教授 （梁茂春） 人民音乐1987（9）

创造与探索——记桑桐教授 （钱芮） 人民音乐1987（10）

第一次登上国际领奖台的中国指挥——水兰 （王次炤） 人民音乐1987（10）

辛勤耕耘的园丁——记作曲家苏夏教授 （汪毓和） 人民音乐1987（12）
欢迎你，马友友！ （宗柏） 人民音乐1987（12）
郭昶——中国青少年的骄傲 （祖振声） 人民音乐1987（12）
我所了解的马思聪 （李凌） 中央音乐学院学报1987（3）
忆马思聪 （陈洪） 中央音乐学院学报1987（3）
沈心工年谱 （沈洽） 中央音乐学院学报1987（4）
廖辅叔先生的学术生涯——兼评《中国古代音乐史》 （苏木） 中央音乐学院学报1987（4）
我父亲的音乐生活 （赵如兰） 中国音乐1987（3）
沈仲章生平纪略 （林友仁、刘立新） 音乐艺术1987（2）
忆肖友梅先生与抗战初期的上海国立音专 （陈洪） 音乐艺术1987（4）
我国现代音乐教育事业的开拓者肖友梅 （汪毓和） 音乐艺术1987（4）
南国乐苑五十年——记广东音乐老前辈黄锦培教授 （余德育） 星海音乐学院学报1987（2）
崇高的情感，状丽的画卷——评郑律成谱写的毛主席诗词歌曲 （王震林） 乐府新声1987(2)
传奇式的人物藤原贞敏——其人、其事及其乐器 （金文达） 交响1987（3）
严谨治学、锲而不舍——论朱载堉律学研究成功之路 （吕自强） 交响1987（4）
有志的人儿象长春树——著名民歌歌唱家黄虹访问记 （徐演） 民族音乐1987（2）
音乐，缓缓载走了岁月——记著名作曲家梁寒光 （缪平） 歌剧艺术1987（6）
“世界名人录”上的音乐家——贺绿汀的创作成就 （戴鹏海） 上海艺术家1987（1）
“世界名人录”上的音乐家——贺绿汀的音乐理论成就 （戴鹏海） 上海艺术家1987（3）
成功的挑战，艰难的跋涉——记唐代古乐探索者叶栋 （周瑞康） 上海艺术家1987（2）
生活之路，艺术之路——记歌唱家张正宜 （罗云） 上海艺术家1987（5）
我所认识的杨立青 （晓素） 音乐爱好者1987（1）
民族乐苑的重奏之花——胡登跳和他的“丝弦五重奏” （周瑞康） 音乐爱好者1987（2）
道·宇宙·音乐——记青年作曲家徐仪 （周瑞康） 音乐爱好者1987（4）
风格超越——作曲家金复载散记 （赵培文） 音乐爱好者1987（4）
“我写我内心听到的声音”——记

青年作曲家郭文景 （赵培文） 音乐爱好者1987（6）
春风得意马蹄疾——记青年作曲家郭峰 （耿大权） 音乐生活1987 （7）
她，瞄准了大目标——记女高音歌唱家汪燕燕 （沈尊光） 音乐生活1987（8）
用作品塑造自己的形象——青年作曲家刘锡津随想录 （錾声） 音乐生活1987（10）
时乐濛 （陈奎及）乐坛1987（1）
人类的灵魂在这里沉思——访著名作曲家朱践耳 （崔宪） 时代音乐1987（2）
忆新四军五师青年音乐工作者邓耶 （李无垢） 时代音乐1987（3）
青年作曲家许舒亚印象记 （邹霆） 中国建设1987（4）
何训田与音之海 （迅友） 文汇1987（4）
还象他们年轻的时候——记李焕之、李群夫妇 （王颖） 文汇1987（5）
为普及交响乐而奔走——访李德伦 （张世英） 人民日报 1987·3.31
万般深情在音乐——访音乐理论家李凌 （王红明等） 人民日报（海外版）1987.3.6
美并非都和谐——记中央音乐学院于润洋教授（张作民） 中国文化报1987.7.8

中国音乐史

［古代］

关于《朱载堉年谱》的补充说明——兼答吉联抗先生 （冯文慈） 人民音乐1987（3）
伯牙·钟子期小考 （孟棣）人民音乐1987（3）
从“木铎”到“华表” （牛龙菲） 人民音乐1987（12）
朱载堉研究论文摘编 （本刊） 音乐研究 1987（1）
关于朱载堉的释文的订正意见 （冯文慈） 音乐研究1987（1）
《宋 姜白石创作歌曲研究》的谬误——与杨荫浏、阴法鲁先生商榷 （张林） 音乐研究1987（2）
关于《南陔》三章问题 （郑文） 音乐研究1987（2）
谁是真正的隋朝太常寺 （陈松民） 音乐研究1987（2）
缠达体——一种源远流长的曲式 （金健民） 音乐研究 1987（3）
传统琵琶小曲研究 （吴犇） 音乐研究1987（3）
近代北曲各宫调所用调高 （孙玄龄） 音乐研究1987（3）
朱载堉珠算开方述评 （冯文慈）

音乐研究1987（4）
唐代风雅十二诗谱的节奏问题 （夏野） 音乐研究1987（4）
《乐记》不批"墨子非乐"一解 （吉联抗） 音乐研究1987（4）
浅论佛教与中国音乐 （田青） 音乐研究1987（4）
朱载堉十二平均律命运的思考 （洛秦） 中国音乐学1987（1）
"务头"考 （冯洁轩） 中国音乐学1987（2）
新年旧话——关于辑译中国古代音乐史料 （吉联抗） 中国音乐学1987（2）
说琴徽——答马顺之教授书 （饶宗颐） 中国音乐学1987（3）
西安鼓乐中的音阶变异 （李石根） 中国音乐学1987（3）
初探唐代"拍"的时值——西安鼓吹乐源流考之一 （吕洪静） 中国音乐学1987（4）
唐玄宗是《霓裳羽衣曲》的作者吗？——《霓裳曲》新探之一 （秦序） 中国音乐学1987（4）
《梅庵琴谱》英译本问世 （本刊通讯员） 音乐学术信息 1987（4）
歌之翼——中国传统中的琴与鹤 （高罗佩） 音乐学术信息1987（2）
朱载堉《六代小舞谱》浅析 （袁禾） 中国艺术研究院研究生部学刊 1987（1）
宗教与中国音乐 （田青） 中国艺术研究院研究生部学刊 1987（2）
答周柱铨同志——《乐记》作者问题再辩证之二 （蔡仲德） 中央音乐学院学报1987（2）
琵琶套曲《海青拿天鹅》结构特点 （李吉提、邝宇忠）中央音乐学院学报1987（4）
日本雅乐与西安鼓乐的比较研究 （李石根） 中央音乐学院学报1987（4）
古琴的徽分及其发明者 （陈应时） 中国音乐1987（1）
中文的声调、语调、吟唱、吟诵、朗诵、按声调谱曲的作品和不按声调谱曲的作品 （赵元任） 中国音乐1987（2）
中国传统音乐初论 （冯光钰） 中国音乐1987（2）
西安鼓乐概述 （何钧） 中国音乐1987（2）
西安鼓乐名称记实与思考 （吕洪静） 中国音乐1987（2）
西安俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲 （李明忠） 中国音乐1987（2）
西安鼓乐中的"大琴" （曲云） 中国音乐1987（2）
长安古乐的歌章 （燕宁） 中国音乐1987（2）
西安鼓吹乐"三匣"考源 （吕洪

静） 中国音乐1987（2）
关于中国传统音乐及其分类问题 （董维松） 中国音乐1987（2）
从唐诗中窥探琵琶 （解金福） 中国音乐1987（2）
最先用"六相、十八品"琵琶作曲的——琵琶作曲家王君仪 （刘吉典） 中国音乐1987 （3）
雅乐溯源 （王镇庚） 中国音乐1987（3）
中国古代乐队的指挥 （高德祥） 中国音乐1987（3）
《龟兹古韵》的音乐创作 （周吉） 中国音乐1987（3）
再论《鬲溪梅令》的调式（苏人） 中国音乐1987（3）
对《姜白石创作歌曲研究》的一些质疑 （席臻贯） 中国音乐1987（4）
中国古代传入的基督教会音乐探寻 （刘奇） 音乐艺术1987(1)
武当山道教音乐初探 （蒲亨强） 音乐艺术1987 （3）
唐代的茶山斗乐 （何昌林） 音乐艺术1987 （4）
试谈《三国演义》中的音乐描写 （佟华） 星海音乐学院学报1987 （2）
古乐目录学述要 （王德埙） 星海音乐学院学报1987（4）
以歌曲《声声慢》（寻寻觅觅）浅谈古典音乐的继承和发展（任丹生） 乐府新声1987（2）
长安古乐与日本民歌调式之比较（焦杰） 交响1987（1）
婆罗门词曲考 （冯亚兰） 交响1987（1）
唐代音乐文献解说 （［日］岸边成雄，秦序译） 交响1987（1）
论西域艺术家及其对古代文化史的贡献 （［日］岸边成雄，周谦译） 交响1987（2）
填《破阵子》再证唐代"拍"的时值—— 西安鼓吹乐源流考之二（吕洪静） 交响1987（4）
武当山道教音乐初探 （史新民、周振锡） 黄钟1987（2）
道与道教音乐 （吴素华） 黄钟1987 （2）
郑声的历史真面目——郑声论之一（蔡仲德） 黄钟1987（4）
琴曲《汉宫秋月》的渊源与音乐（丁纪园） 黄钟1987（4）
雅乐七声考辨 （郑祖襄） 艺苑1987 （2）
论《吕氏春秋》音乐社会学观点（石云霄） 艺苑1987（2）
古代隐士与古琴 （温增源） 艺苑1987（2）
古琴曲《龙朔操》研究 （成公亮）艺苑1987（3）
中国古代军乐 （柳羽） 民族民间音乐1987（3）
为《长安古乐》正名 （余铸） 民族民间音乐1987（3）
中国音乐的历史 （夏野） 中小学音乐教育1987（4）（6）

山西古代音乐概述 （刘建昌） 音乐舞蹈1987（1）
唐玄宗与音乐 （陈四海） 音乐爱好者1987（6）
探古乐之深蕴——为西安古乐曲牌填词之体会 （曲云） 音乐生活1987（2）
燕乐——唐乐述要之一 （李石根） 音乐生活1987（3）
唐初三大乐——唐乐述要之二（李石根） 音乐生活1987（5）
大曲与法曲——唐乐述要之三 （李石根）音乐生活1987（8）
霓裳羽衣曲——唐乐述要之四 （李石根） 音乐生活 1987（11）
敦煌音乐泛谈（二） （席臻贯） 音乐天地1987（2）（3）
漫谈西安鼓乐与唐乐遗音（［英］钟思第） 音乐天地1987（7）
漫谈道教音乐 （陈大灿） 文史知识1987（5）
从“艳”、“趋”、“乱”三个古代音乐术语看民族文化交流 （王曾婉） 艺术研究1987（1）
唐乐西传的若干踪迹 （高德祥） 敦煌研究1987（1）
《乐记》撰作年代再辨析 （陈野） 浙江学刊1987（3）
孔子重视民间音乐 （刘镇玉） 湖南师范大学社会科学学报1987（1）

［近现代］

抗战歌曲，中国音乐史上辉煌的一页——纪念“七七事变”五十周年 （梁茂春） 人民音乐1987（7）
谈谈江南月——汪秋逸的抗日歌曲 （杨积山） 人民音乐1987（7）
中国日本近现代音乐史上的平行现象 （序论）——历时性的变容 （罗传开） 音乐研究1987（3）
修好当代史，任重而道远——《当代中国》丛书音乐卷开始编纂 （丁乙） 音乐学术信息1987（5）
聂耳创作中的音乐形象 （汪毓和） 中央音乐学院学报1987（1）
中央苏区音乐史话 （凌绍生） 中国音乐1987（3）
黄自的音乐 （赵元任） 中国音乐1987（3）
上海音乐学院和中国现代音乐的发展 （丁善德） 音乐艺术1987（1）
国民救亡歌咏协会宣传团 （林艺执笔） 音乐艺术1987（1）
读《赵元任音乐作品全集》 （陈聆群） 音乐艺术1987（3）
聂耳歌曲创作编年考（上） （向延生） 星海音乐学院学报1987（4）
四川音乐学院校史（选载） （江平、茱萸编著） 音乐探索1987（1）
赵元任的音乐功绩 （谢天吉） 中小学音乐教育1987（1）
近代中国人笔下最早的西洋音乐剧作 （廖辅叔） 音乐天地1987

（12）

[其他]

"中国音乐"——译自《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》（司徒幼文） 音乐研究1987（2）

中国音乐词汇汉译英的一些问题（莫德昌） 中国音乐学1987（2）

民族民间音乐

[一般概论]

民歌研究观念需要变革——从"黄河歌会"想到的（冯光钰） 人民音乐1987（1）

山的启示——采风杂感（胡远清） 人民音乐1987（1）

特色是民族音乐的精髓（毛继增） 人民音乐1987（2）

中国传统在一位国际主义作曲家的笔下——郑律成作品中的民间音乐因素的略述（乔建中） 人民音乐1987（3）

田野上的希望——"海燕杯"全国农村歌手大选赛随笔（金兆钧 人民音乐1987（10）

让传统民歌焕发出新的光彩——《黄河儿女情》创作小记（张文秀） 人民音乐1987（11）

民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分（杨匡民） 中国音乐学1987（1）

浅谈民间音乐研究的科学性（苗晶） 中国音乐学1987（3）

中国民族音乐集成编辑学座谈（本刊） 音乐研究1987（1）

我国民间多声与西方近现代音乐（樊祖荫） 中国音乐学1987（2）

在几年采风中所发现的问题（赵星） 音乐学术信息1987（1）

民间音乐——《新格罗夫音乐和音乐家辞典》条目（薛艺兵译，蔡良玉校） 音乐学术信息1987（2）

略议近年来曲艺音乐研究的动向（栾桂娟） 音乐学术信息1987（3）

文化分析、数理逻辑与民族音乐研究（杨晓鲁） 中国艺术研究院研究生部学刊1987（1）

论我国民族音乐的数列结构（童忠良） 中央音乐学院学报1987（1）（2）

不同民族"花儿"曲令的风格差异（朱仲禄） 中国音乐1987（3）

谈民族管弦乐艺术——在民族管弦乐学会年会上的讲话（李凌） 中国音乐1987（4）

论民族音乐中的终止原则——变离（廖胜京） 星海音乐学院学报1987（1）

论我国民族音乐中节奏要素的运用（陈咸） 星海音乐学院学报1987（3）

试论民歌结构与古典诗词的关系（朱传迪） 黄钟1987（4）

略论民族音乐集成记谱的科学化 （冯光钰） 艺苑1987（4）
中国各民族多声部民歌的发现和研究 （伍国栋） 民族音乐1987（2）
借字 （李来璋） 民族民间音乐1987（2）
传统器乐曲结构规律刍议 （沈念慈） 民族民间音乐1987(2)
浅谈五句板 （张振坤） 民族民间音乐1987（3）
发掘·继承·创新——江南丝竹现状与展望 （周皓） 音乐爱好者1987（2）
口头性、集体性不是永恒的真理——关于民歌问题与彭国华商榷 （曾遂今） 音乐生活1987（1）
民歌的回顾与展望 （唐诃） 时代音乐1987（3）

[汉族]

关于戏曲音乐"一曲多用"问题的若干断想 （舒言） 人民音乐1987（5）
俗中见雅，清音永存——固安屈家营"音乐会"赴京演出感言 （乔建中） 人民音乐1987（8）
盩厔南集贤俗派鼓乐 （李石根） 音乐研究1987（2）
山东地区音乐考古及研究课题（李纯一） 中国音乐学1987（1）
苦心不懈，天道酬勤——谈鼓王刘宝全对京韵大鼓音乐的改革 （刘方书）中国音乐学1987（1）
屈家营"音乐会"的调查与研究 （薛艺兵、吴犇） 中国音乐学1987（2）
甘肃、青海"花儿会"采访报告 （乔建中） 中国音乐学1987（3）
湖北兴山特性三度体系民歌研究 （王庆沅） 中国音乐学1987（3）
论福建南音音律——音列活动特点同"色彩"的关系 （吴世忠） 中国音乐学1987（4）
水域文化研究的新开端——首届"黄河歌会"纪略 （乔建中） 音乐学术信息1987（1）
来自黄河岸边山曲之乡的信息 （苗晶） 音乐学术信息 1987（1）
"江西武宁打鼓歌演唱及学术交流会"侧记 （张佩吉） 音乐学术信息1987（1）
长安鼓乐陈列馆与西安鼓乐 （王评） 音乐学术信息1987(1)
《威风锣鼓》抖威风——洪洞县民间音乐跑马观花 （佩吉） 音乐学术信息1987（3）
介绍几篇戏曲音乐研究的论文——首届中国戏曲艺术国际学术讨论会旁听散记 （苗晶） 音乐学术信息1987（4）
京剧锣鼓牌子研究现状 （张伯瑜） 音乐学术信息1987（4）
民间音乐探戈的兴衰 （段若川） 音乐学术信息1987（4）

川、滇部分地区音乐考查有感（简其华） 音乐学术信息 1987（5）
戏曲音乐节奏三题 （张刚） 中国艺术研究院研究生部学刊 1987（1）
黄河流域与长江流域民歌的比较 （苗晶） 中国艺术研究院研究生部学刊1987（2）
论民歌的基础结构——核腔 （蒲亨强） 中央音乐学院学报1987（2）
从戏曲唱腔的结构原则看传统音乐的分析方法 （孙从音） 中央音乐学院学报1987（3）
论戏曲声乐的特性 （何为） 中国音乐1987（1）
苏南吹打及其艺术特色 （王志伟、蔡惠泉） 中国音乐1987（2）
谈器乐牌子曲（周大风） 中国音乐1987（3）
天津时调音乐 （于学洪） 中国音乐1987 （4）
论弹拨乐器的演奏音色 （庄永平） 中国音乐1987（4）
昆曲唱腔的装饰音及其记谱法 （武俊达） 音乐艺术1987 （2）
广东采茶音乐的调式 （严华生） 星海音乐学院学报1987（1）
论晋中秧歌的调发展 （关庆顺） 星海音乐学院学报1987（3）
从阿炳与广东音乐的关系诱发的驰想 （余其伟） 星海音乐学院学报1987（3）
粤西民间器乐说略（上） （邓超荣） 星海音乐学院学报1987（4）
我国西部音乐不对称节拍结构 （任志琴） 星海音乐学院学报 1987（4）
对四川清音音乐的类别和体制的再认识 （钟善祥）音乐探索1987 （2）
论东北大鼓音乐 （冯娴） 乐府新声1987（1）
试论东北大鼓的音乐改革 （张玉梅） 乐府新声1987（1）
《阳关三叠》是如何三叠的 （金建民） 交响1987（1）
在雅俗的双轨间探路——随县花鼓戏《大鹏歌》的音乐立意 （刘正维） 黄钟1987（2）
“丽调”对叠句的发展 （陈尚文） 艺苑1987（2）
论戏曲音乐中的调性转换 （谢之华） 艺苑1987（3）
戏曲“声腔”纵横谈——对戏曲音乐中几个常见理论概念的反思 （董维松） 艺苑1987（4）
云淡风清、风筝飞鸣——七首《放风筝》民歌比较研究 （易人） 艺苑1987（4）
论大本曲之“三腔” （尹懋铨） 民族音乐1987（1）
花灯浅说 （王群） 民族音乐 1987（1）
戏剧音乐杂谈 （黄仲勋） 民族音乐1987（2）

《行街四合》的形成及其结构 （林石城） 民族民间音乐1987（1）

梅县地区客家山歌初探（李勤科） 民族民间音乐1987（3）

梅县地区宗教音乐与民歌的关系 （谢高） 民族民间音乐1987（3）

也谈戏曲的时代性——兼与孟繁树同志商榷 （叶鱼） 艺术广角1987（4）

黄河流域民歌分布的背景 （苗晶） 音乐舞蹈1987 （1）

古老而庞大的艺术家族——道情 （武艺民） 音乐舞蹈1987（1）

戏曲锣鼓经的节奏动机论 （高燕生） 音乐舞蹈1987（1）

试论蒲剧演唱艺术的革新——从《苏三起解》谈起 （卫世诚） 音乐舞蹈1987（1）

上海民间音乐普查侧记 （沈次农） 音乐爱好者1987（5）

高胡、古筝二重奏《渔舟唱晚》的由来和流传 （唐毓斌） 音乐生活1987（10）

介绍安徽山歌曲式的变化结构（倪保兴） 乐坛1987（1）

关于黄梅戏的演唱风格及其发声 （孙清足） 乐坛1987（1）

论“青阳滚调”结构特点 （施文楠） 乐坛1987（6）

试论河南民歌的地方特色 （于林青）音乐博览1987（1）

论戏曲音乐的特殊逻辑——程式性 （汪人元） 文艺研究1987（1）

“走西口”与“开花调”随想 （肖梅） 民间文学论坛1987（2）

［少数民族］

布依族、壮族多声部民歌之比较研究 （樊祖荫） 音乐研究1987（2）

布依族“情歌”的传统形态及其与民族婚姻的渊源关系 （李继昌 音乐研究1987（2）

关于摩顿楚吾尔的研究 （道尔加拉，周吉执笔） 音乐研 1987（3）

腔口论——壮族“双声”的北路风格探微 （冯明洋） 音乐研究1987（4）

吟唱史诗不同于说唱曲艺——关于少数民族曲艺的思考 （黄林） 中国音乐学1987（2）

从两首藏族民歌窥探声调与旋律之关系 （卢光） 中国音乐学1987（3）

新疆音乐考察纪行 （孙国荣） 音乐学术信息1987（5）

源远流长的布依戏曲 （一丁、桂梅） 音乐学术信息1987（6）

1986年少数民族音乐研究概观 （伍国栋） 中国艺术研究院研究生部学刊1987（1）

满族音乐初探 （石光伟） 中央音乐学院学报1987（4）

木卡姆的词意及其演变 （杜亚雄） 中国音乐1987（1）
塔塔尔族民歌 （王秉琏） 中国音乐1987（1）
让少数民族乐器之花开遍神州——少数民族乐器工作的回顾和展望 （牟耕） 中国音乐1987（4）
浩林·潮儿之谜 （莫尔吉胡） 音乐艺术1987（2）
浙江畲族山歌 （张新伟） 音乐艺术1987（3）
两岸山花相映红——谈台湾《客家山歌》 （温萍） 星海音乐学院学报1987（2）
来自“女儿国”里的歌——云南摩梭人的民歌 （殷海涛） 音乐探索1987（2）
藏族民间乐器“哒俐” （卡尔左·钟忠） 音乐探索1987（2）
论鄂西土家族哭嫁歌 （方妙英） 黄钟1987（4）
壮族三声部民歌产生年代小考 （黄滔） 黄钟1987（4）
论广西少数民族音乐的中立音与中调式 （杨秀昭、卢克刚、何洪） 艺术探索1987（1）
试论彝剧音乐的构成与发展 （傅晓） 民族音乐1987（1）
彝族阿细人民间音乐音调与语言声调 （杨光宏） 民族音乐1987（1）
滇剧丝弦与梆子声腔的历史渊源 （顾峰） 民族音乐1987（1）
西双版纳傣族民间音乐简介 （杨力） 民族音乐1987（1）
彝汉音乐文化交融的艺术花朵——浅谈开远“彝汉民歌”（孙锡斌） 民族音乐1987（1）
南涧彝族打歌琐谈 （袁登学） 民族音乐1987（1）
傈僳族民间乐器“直篥厄皆” （吴学源） 民族音乐1987（1）
云南民族音乐创作的思考 （申波） 民族音乐1987（1）
发展少数民族歌唱嗓音断想 （杨戈） 民族音乐1987（1）
白族歌手张明德及其编唱白曲的艺术特色 （张文渤、陈瑞鸿） 民族音乐1987（1）
论红河地区少数民族说唱发展趋势 （徐效） 民族音乐1987（2）
白族吹吹腔音乐概述 （张绍奎） 民族音乐1987 （2）
绚丽多采的沁源民歌 （音波） 音乐舞蹈1987（1）
维吾尔族民间音乐套曲特点 （简其华） 新疆艺术1987（1）
《十二木卡姆》的历史层次与审美特征 （阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明） 新疆艺术1987(1)
新疆曲子戏考 （李富） 新疆艺术1987（1）
“谐”体民歌探源 （文陈） 西藏民族学院学报1987（1）
中华民族多瑰宝，难得南疆存一枝——大理古洞经音乐初探 （赵铨） 大理师专学报1987（2）

论蒙古民歌的文化属性 （丁守璞） 民族文学研究1987（4）

外国音乐

日本、南朝鲜现代音乐交流展 （刘伟）人民音乐1987（1）
民歌、民谣、乡村音乐和美国梦 （［美］哈里·斯通贝克，胡亚非译） 人民音乐1987（2）
杜克·艾林顿和他的《黑、褐、黄》 （刘诗嵘） 人民音乐1987（3）
德彪西与《牧神的午后》 （爱德华·唐斯，钱仁康译） 人民音乐1987（4）
从作品看二十世纪的钢琴音乐史 （徐元勇摘译，程文新校） 人民音乐1987（5）
国外音乐动向之一——新浪漫主义 （钟子林） 人民音乐1987（6）
"用更好的材料做成的"——谈谈美国音乐剧的音乐 （刘诗嵘） 人民音乐1987（7）
美国第二个格什温——伯恩斯坦及其创作道路 （孙学武） 人民音乐1987（7）
生活需要艺术，艺术属于人民——访苏随笔 （万昭） 人民音乐1987（8）
60至80年代苏联歌曲巡礼 （薛范） 人民音乐1987（10）（11）
音乐世界中的莎士比亚 （张泗洋） 人民音乐1987（10）
马勒的《千人交响曲》 （陈洪、陈小兵） 人民音乐1987（11）
在柯达伊的故乡 （郭瑛） 人民音乐1987（12）
普罗科菲耶夫的创作道路 （秦西炫） 人民音乐1987（12）
近现代音乐中音高序列中心的迁移与古典转调 （林云） 音乐研究1987（1）
再论匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响 （杜亚雄） 音乐研究1987(1)
日本音乐学会召开第37次全国大会 （张前） 音乐研究1987（1）
日本输入西洋音乐三部曲——锁国、开放与反思 （鲁松龄） 音乐研究1987（3）
爱斯基摩人的音乐 （陈自明） 音乐研究1987（3）
在日本传统文化启发下的音乐新趋势 （［日］简宫芳生，耿铁东译） 音乐研究1987（4）
谈尹伊桑音乐的东亚神韵之本源 （杨捷） 音乐研究1987（4）
北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征 （李昕） 音乐研究1987（4）
当代美国音乐中"唯理性与"反理性"的两种倾向巴比特与凯奇的比较研究 （吕丁） 音乐研究1987（4）
美索不达米亚音乐研究的发展史和有关资料 （［伊拉克］苏比

·安韦尔·拉辛德，王昭仁译）中国音乐学1987（2）
西方钢琴演奏艺术史鸟瞰 （周薇）中国音乐学1987（3）
一首五脏俱全的奏鸣曲式——剖解贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章，兼评魏纳的分析 （孟文涛）中国音乐学1987（4）
格里奥——非洲生活中的歌唱者和历史讲述人 （［塞内加尔］拉明·孔特） 音乐学术信息1987（1）
西班牙民间音乐浅谈 （孙国荣编译） 音乐学术信息1987（1）
苏联的全民美育教育 （万昭）音乐学术信息1987（1）
声音形象（［美］艾伦·科普兰，孙国荣摘译）音乐学术信息1987（2）
印度音乐的源流及其哲学背景（［印］高特姆博士、陈露茜整理 音乐学术信息1987（2）
日本与传统艺术小议 （冯洁轩）音乐学术信息1987（2）
莫斯科文化研究所 （万昭）音乐学术信息1987（2）
苏联国家格林卡中央音乐文化博物馆新陈列室简介 （孙幼兰编译）音乐学术信息1987 （2）
印度民间音乐与传统音乐（［印］彼·查坦亚·戴维，陈露茜译）音乐学术信息1987（3）
西方当代音乐 （孙国荣译）音乐学术信息1987（3）
电子音乐的历史与现状 （［美］约·马克利斯著、戴明瑜编译）音乐学术信息1987（3）
民主德国音乐生活掠影（王昭仁）音乐学术信息1987 （3）（4）（5）
摩洛哥的民间音乐 （常静编译）音乐学术信息1987（3）
第四届“流行音乐与社会现实”国际会议在民主德国召开 （金经言编译） 音乐学术信息1987（3）
1986年《苏联音乐》刊发的五篇音乐学主要论著的内容提要 （戴明瑜编译） 音乐学术信息1987（4）
国际比较音乐研究所简介 （金经言） 音乐学术信息1987（4）
现代交响乐的结构、主题、风格——1987年《苏联音乐》关于现代交响乐问题讨论内容介绍（戴明瑜译述） 音乐学术信息1987（5）
苏联的爵士音乐理论研究（曾遂今） 音乐学术信息 1987（6）
德彪西管弦乐作品中的光和色（刘霖） 中央音乐学院学报1987（1）
国外贝多芬研究的新探索 （张洪模） 中央音乐学院学报1987（1）
朱工一谈肖邦夜曲 （潘一飞整理） 中央音乐学院学报 1987（1）

拉威尔论《古风小步舞曲》、《水上嬉戏》等 （［法］弗·佩勒穆泰、儒尔丹-莫朗热） 中央音乐学院学报1987（1）
炽情的渲泄与静穆的象征——瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》与德彪西歌剧《佩里阿斯与梅丽桑德》的比较研究（刘经树） 中央音乐学院学报1987（1）(2)
巴罗克——时代的连续和断裂 （［苏］M·洛巴诺娃，木莫译） 中央音乐学院学报 1987（2）
巴罗克音乐的基本特征 （［美］唐纳德·格劳特，苏柒拾译） 中央音乐学院学报1987（2）
旧制度灭亡的丧钟，新世纪诞生的凯歌——俄国无产阶级革命歌曲评介 （黄晓和） 中央音乐学院学报1987（3）
格林卡在俄国音乐历史上的贡献与俄罗斯民族乐派产生的根源 （万昭） 中央音乐学院学报 1987（3）(4)
肖斯塔科维奇作品中的音乐形式问题 （［苏］伏·普罗塔波波夫，欧阳小华译） 中央音乐学院学报1987（3）(4)
莫扎特和萨利埃里 （洪模 ）中央音乐学院学报1987（3）
格里格的半音和声技法及其风格 （刘康华） 中央音乐学院学报 1987（4）
苏联音乐教育掠影 （樊祖荫） 中国音乐1987（1）
亚洲音乐在西欧形式范围中的意义 （［瑞士］汉斯·埃舒，王北成译） 中国音乐1987（3）
二十世纪的音乐特征 （［日］小泉文夫，曹允迪译） 中国音乐 1987（4）
黑非洲的音乐语言（［法］罗·康德，张东晓译） 中国音乐 1987（4）
爵士乐在不同时期的不同风格 （郑向群编译） 中国音乐 1987（4）
二十世纪音乐对浪漫主义的反叛 （赵晓生） 音乐艺术1987（1）
交响诗谈丛 （［英］休·麦克唐纳，康佺译） 音乐艺术 1987（1）
东方音乐研究的昔日与今朝 （［日］岸边成雄，罗传开译） 音乐艺术1987（3）
“海利根镇危机”始末 （［美］M·所罗门，陈洪译） 音乐艺术1987（3）
严肃音乐中的爵士 （［美］伦德纳·伯恩斯坦，张显平译） 音乐艺术1987（3）
兴德米特的钢琴曲《调性游戏》（陈铭志）音乐艺术1987（3）（4）
德奥法俄艺术歌曲简论 （倪瑞霖）音乐艺术1987（4）
弗兰克：《可憎的猎人》 （钱亦

平） 音乐艺术1987（4）
爵士音乐的早期发展（《新格罗夫音乐和音乐家辞典》条目）（M·Harrison著，叶玉龙译，姚盛昌校）音乐学习与研究 1987（1～2）
1940年前的美国的流行音乐（《新格罗夫音乐和音乐家辞典》条目）（[美]Charles Hamm著，徐慧林译，景霈校） 音乐学习与研究1987（1～2）
美国第二个格什文——伯恩斯坦其人和他的第二交响曲（孙学武） 音乐学习与研究1987（1～2）
用人民的音乐表现人民——《波吉与贝丝》 （王晡） 音乐学习与研究1987（1～2）
布鲁斯音乐的产生和内容倾向（翟学文） 音乐学习与研究1987（1～2）
埃利奥特·卡特音响结构中的时间与空间 （姚盛昌） 音乐学习与研究1987（1～2）
基于音级可动性原则的布鲁斯风格系统——对布鲁斯以及相关音乐中某些独特现象的描述与浅见 （彭志敏） 音乐学习与研究1987（1～2）
欣欣向荣的十九世纪美国音乐（胡延仲） 音乐学习与研究 1987（1～2）
美国音乐事业对我的启发 （许勇三） 音乐学习与研究1987（1～2）
美国音乐（《新牛津音乐指南》条目） （R·Crawford著，景霈译） 音乐学习与研究 1987（1～2）
西贝柳斯扩充下属功能和声的技法（刘春荣） 星海音乐学院学报1987（1）
巴赫《二声部创意曲》分析 （黄洛华） 星海音乐学院学报1987（4）
雅那克斯与节奏 （鲁多尔夫·弗里修斯著，金梅译） 音乐探索1987（2）
布梭尼的“113”个音阶（D·M·雷斯纳著，谷勇译） 音乐探索1987（2）
阿诺德·勋伯格的钢琴曲——OP·33ª （陈铭志） 音乐探索1987（2）
钢琴音乐中的单声类型织体 （姚以让） 音乐探索1987（3）
格拉祖诺夫的复调音乐 （[苏]BЛ·普罗托波波夫，徐月初译）音乐探索1987（3）
论新音乐 （[法]皮埃尔·布莱，张显平编译） 音乐探索1987（3）
美国音乐发展史简介 （吕东） 乐府新声1987(1)
伯恩斯坦第二交响曲《焦虑的时代》 （孙学武） 乐府新声1987（2）
贝尔格的小提琴协奏曲（郑英烈） 黄钟1987（1）

肖斯塔科维奇《二十四首序曲与赋格》调思维的特征 （赵德义） 黄钟1987（2）
鲁托斯拉夫斯基有控制的偶然对位研究（刘永平） 黄钟1987（3）
阿伦·福特的非调性音乐结构论（杨衡展） 黄钟1987（3）
越南音乐的传统与创新 （［越］陈文溪，宫宏宇译、杨匡民校） 黄钟1987（3）
苏联歌曲史话 （薛范） 音乐爱好者1987（1）
格鲁克及其歌剧改革 （孙国忠） 音乐爱好者 1987（6）
生命与智慧的最后火花——米亚斯科夫斯基的《C小调第二十七交响曲》 （应朋） 音乐爱好者1987（6）
门德尔松与“无词歌” （曾铮） 音乐爱好者1987（6）
时代的发展与音乐的转折—西方现代音乐流派述评之一（钱苑） 音乐生活1987（1）
斯特拉文斯基和新古典主义——西方现代音乐流派述评之二 （钱苑） 音乐生活1987（2）
兴德密特和新即物主义——西方现代音乐流派述评之三 （钱苑） 音乐生活1987（3）
勋伯格和表现主义、十二音体系——西方现代音乐流派述评之四、之五 （钱苑） 音乐生活1987（4）（5）
巴托克和新民族主义——西方现代音乐流派述评之六 （钱苑） 音乐生活1987（6）
未来主义音乐种种——西方现代音乐流派述评之七 （钱苑） 音乐生活1987（7）
爵士音乐——西方现代音乐流派述评之八 （钱苑） 音乐生活1987（8）
二十世纪音乐创作的新因素（［美］约瑟夫·马克利斯著，戴明瑜译）音乐天地1987（3）
二次大战后西方音乐发展的道路（宋乔译） 时代音乐1987（1）（2）
幻方式的序列音乐 （冯斗南） 时代音乐1987（3）
美国唱片、盒带工业与大众传播的方式（宋乔译） 时代音乐1987（5）
纯音乐（［英］罗杰·斯克鲁顿，杜卫译） 文艺研究 1987（2）
略谈巴托克的三首钢琴协奏曲（曾铮） 齐鲁艺苑1987（4）
崇高、庄严、宏伟和个性化的风格——贝多芬音乐作品漫话 （魏廷格） 文艺学习1987（3）
北非的木卡姆 （杜亚雄） 新疆艺术1987（2）
美国音乐剧浅说 （刘国彬） 外国戏剧1987（1）
唐璜与理查·斯特劳斯 （叶纯之） 文汇月刊1987（4）
电子工程学与二十世纪的音乐

（[日]庄野进，曲翰章译） 国外社会科学1987（8）

阿拉伯音乐与西洋音乐艺术结构差别初探 （丁寒） 阿拉伯世界1987（3）

柴可夫斯基的音乐之泪 （姚平芳）环球1987（5）

作曲技法

节概的活力 （高为杰） 人民音乐1987（1）（2）

十二音作曲法学习笔记 （秦大平） 人民音乐1987（2）

和声的色彩性与结构力（高为杰） 人民音乐1987（5）

罗忠镕《钢琴曲三首》作曲技法谈 （思锐） 人民音乐1987（6）

曲式的意义 （高为杰） 人民音乐1987（9）

复调理论的新硕果——陈铭志教授《复调音乐写作基础教程》学习札记 （饶余燕） 人民音乐1987（10）

浅析和声音程之谜 （顾震夷） 人民音乐1987（11）

中国当代音乐创作中复调思维的表现形态 （朱世瑞） 音乐研究1987（1）（2）（3）

音乐深层结构的简化还原分析——申克分析法评介 （周勤如）音乐研究1987（2）

走向全方位研究的和声学——“高等音乐院校和声学学术报告会”论文评述 （方石） 音乐研究1987（1）

蓝狄尼终止的回归、更新和实验 （祁光路） 音乐研究1987（2）（3）

临界点上的思考——“高等音乐院校和声学学术报告会”述评 （彭志敏、刘健、崔宪） 中国音乐学1987（1）

和声逻辑概论 （马国华） 中国音乐学1987(1)

对我国和声学科发展近景的探测 （王安国） 中国音乐学 1987（1）

近现代和弦的数列结构(童忠良) 中国音乐学1987 （1）

和声音响的多维性 （綦松琦） 中国音乐学 1987(1)

近现代音乐中音高序列中心的迁移和古典转调 （林云） 中国音乐学1987(1)

论勋伯格的自由无调性和声（姚盛昌） 中国音乐学1987(1)

论德彪西的印象主义和声 （杨通八） 中国音乐学1987(1)

西贝柳斯扩充下属功能和声的技法 （刘春荣） 中国音乐学1987(1)

格里格的半音和声技法及其风格探讨 （刘康华） 中国音乐学1987（1）

关于李斯特晚期和声语言的创新 （邹建平）中国音乐学1987(1)

对于半升半降音功能归依的探究

（赵宋光）中国音乐学1987（1）
五声性纵向复合结构的探索与实践（李一贤）中国音乐学1987（1）
欧洲近现代音乐中五声旋律的和声运用（沈一鸣）中国音乐学1987（1）
我国音乐作品中五声性和弦结构复杂化运用探索（陆蔼宜）中国音乐学1987（1）
多声音乐理论定量研究前景展望（蓝光明）中国音乐学1987（1）
和声的风格性与传统和声教学（吴式锴）中国音乐学1987（1）
当前和声教学中的两个问题（汪培元）中国音乐学1987（1）
关于和声功能的两个问题（张瑞）中国音乐学1987（1）
和声习作的阶段要求（袁丽蓉）中国音乐学1987（1）
斯特拉文斯基俄罗斯时期的调式—程式和声体系（曾理）中国音乐学1987（3）
学习“钟律音系网”理论的心得体会（李来璋）中国音乐学1987（3）
高等音乐院校和声学学术报告会在武汉举行（樊祖荫）音乐学术信息1987（1）
集合原型简便计算法（罗忠镕）中央音乐学院学报1987（1）
论节奏（［法］布列兹）中央音乐学院学报1987（1）
申克体系概述——结构主义理论研究专题之一（于苏贤）中央音乐学院学报1987（2）
对于半升半降音功能依归的探索（赵宋光）中央音乐学院学报1987（3）
和声的风格性与传统和声教学（下）（吴式锴）中央音乐学院学报1987（3）
和声的结构方式（杨静茂）中国音乐1987（1）
作曲技法探索（五）（六）（七）（八）（丁善德）音乐艺术1987（1）（2）（3）（4）
管弦乐配器风格的历史演变概述（四）（五）（六）杨立青）音乐艺术1987（1）（2）（3）（4）
尹伊桑先生论音乐创作（朱劭武整理）音乐艺术1987（2）
佛利亚，一种古老的变奏曲式（黄荟）音乐艺术1987（2）
古老学科的新课题——陈铭志复调教学体系研究心得（林华）音乐艺术1987（4）
和声音响的多维性（蔡松琦）星海音乐学院学报1987（1）
十二声调式体系——同主音六个自然七声调式的混合（华萃康）星海音乐学院学报1987（3）
唢呐传统乐曲的旋律发展手法（陈家齐）音乐探索1987（1）
斯特拉文斯基的调性轴（〔美〕约

瑟夫·斯特劳斯著，朱世瑞译） 音乐探索1987（1）
论单句腔——兼论民歌曲式发展之原型 （匡天齐） 音乐探索1987（2）
音值组合与节奏的关系及其表现意义 （李秀华） 音乐探索1987（2）
浅谈歌曲的二度创作 （张建敏） 音乐探索1987（2）
简论复调音乐形态发展的周期性 （杨捷） 音乐探索1987（4）
音级集合理论概述（［美］阿伦·福特，胡晓编译） 音乐探索1987（3）（4）
论和声横向运动中的惯性进行 （邹承瑞） 音乐探索1987（4）
三种调性体系列表和检索程序设计 （杨路） 音乐探索1987（4）
论和弦外音在和声思维发展中的作用 （姜同心） 交响1987（1）
复乐段定义及分类探讨 （宁尔） 交响1987（4）
作为结构力量之一的对比及其风格演变 （彭志敏） 黄钟 1987（1）
十二音体系的零值思辩 （钟峻程） 黄钟1987（3）
五声风格旋律异调配置的色彩对比 （刘达） 黄钟1987（1）
近现代和弦的数列系简论 （童忠良） 黄钟1987（1）
点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响 （刘健） 黄钟1987（3）
近现代音乐的和声复合运动 （曾理） 黄钟1987（3）
Do Mi Sol三音列新论 （蒲亨强） 黄钟1987（3）
论曲式结构的分离与聚合 （林贵雄） 黄钟1987（3）
调性的解体 （［美］乔尔·莱斯特著，郑英烈译） 黄钟1987（4）
论音色旋律技术 （高鸿祥） 黄钟1987（4）
自然七声调式的和声——介绍一些新的和声理论概念及基本原理 （华萃康） 艺苑1987（4）
属十三和弦的发展过程及实用价值 （孟杰） 艺苑1987（4）
传统和声与现代和声结构之异同 （曾海平）艺术探索1987 （1）
音乐小结构分析引言 （茅原） 艺苑1987 （3）
三角形数的十二音序列（Laplace展开定理）（冯斗南） 时代音乐1987（2）
略论音程协和问题 （顾霞夷） 艺术研究1987（1）
和声手法的历史发展 （黄明） 厦门大学学报1987（1）

表演技法

民族唱法的探索者——记陕西省歌舞剧院声乐教师白秉权 （草

坪） 人民音乐1987（1）
热情、创新、探索、——欧阳劲松的演唱艺术 （高译顺） 人民音乐1987（2）
建立一门新学科——声乐心理学（徐行效） 人民音乐1987（2）
南国春来早、新声发未迟——由全国小提琴中国作品演奏比赛所引发的感想 （司徒华城） 人民音乐1987（5）
略论钢琴弹奏技法 （刘育和） 人民音乐1987（5）（6）
通俗唱法能成为独立的声乐学派吗？（阿日布杰）人民音乐1987（6）
指挥家的类型 （［日］金子建志，王亚平编译，罗传开校订） 人民音乐1987（6）（7）
民族管弦乐队的实验性及其他 （刘文金） 人民音乐1987（8）
西部美、黄土地，民族风——冯健雪的歌唱之路 （黎琦） 人民音乐1987（8）
聂中明的合唱指挥艺术 （昭立） 人民音乐1987（9）
中西管弦乐队的艺术音响能力（乔然） 人民音乐1987（9）
用弯柱法扩大二胡音域的尝试（王曙亮） 人民音乐 1987（10）
民族魂，战士魂——前卫歌舞团民族音乐会述评 （王希彦）人民音乐1987（12）
歌唱者心理状态初探 （徐行效） 音乐研究1987（2）
演奏技能形成的心理基础 （赵砚臣） 音乐研究1987（2）
关于演唱中国歌曲的问题 （张权） 中央音乐学院学报1987（1）
古典音乐演出的复古风气 （欧阳韫） 中央音乐学院学报 1987（2）
歌唱呼吸谈 （吴天球） 中央音乐学院学报1987（2）
怎样发展小号的音域 （冀瑞铠） 中央音乐学院学报1987（2）
演奏小提琴的基本态势 （［苏］尤·伊·杨凯列维奇，刁蓓华译） 中央音乐学院学报1987（2）
《弦索十三套》的三弦演奏艺术 （谈龙建） 中央音乐学院学报1987（3）
汉语语音的声、韵因素在汉族民间歌唱中的作用 （周青青） 中央音乐学院学报1987（4）
论歌唱技巧 （刘安煌） 中国音乐1987（1）
字正腔圆谈片 （冯光钰） 中国音乐1987（1）
三弦演奏的音质及音色变化（肖剑声） 中国音乐1987(1)
二胡的揉弦技艺 （候胜虎） 中国音乐1987(1)
二胡的换弓 （蔡天佑） 中国音乐1987(1)
琵琶演奏的基本技术动作 （李景侠） 中国音乐1987(2)

谈唱古典诗词的体会 （王苏芬） 中国音乐1987(3)

谈独唱时的恐惧心理 （马文标） 中国音乐1987（3）

从恐惧到自信——如何克服怯场 （［美］莉·麦金农，章枚译） 中国音乐1987（3）

建立民族唱法中的继承与借鉴 （刘慧琴） 中国音乐 1987（4）

古筝基础训练中的几个问题 （邱大成） 中国音乐1987 （4）

二胡演奏的力感 （李双彦） 中国音乐1987（4）

决定歌唱风格的要素是什么？（朱以为） 中国音乐1987（4）

论歌唱艺术中的吐字与口形 （陈灵） 星海音乐学院学报1987（1）

交响乐队中的法国号手 （张邦联） 星海音乐学院学报1987（1）

论民族乐队的中音性乐器及其融合作用 （陈威） 星海音乐学院学报1987（2）

圆号音色的成因与调节 （张邦联） 星海音乐学院学报1987（4）

歌唱的极境——论“声中无字，字中有声”（罗良琏）音乐探索1987（2）

呼吸在钢琴演奏中的作用 （张黎） 音乐探索1987（1）

试论钢琴作品中复节奏的演奏 （但昭义） 音乐探索1987（1）

关于二胡演奏技巧的几个问题 （段启诚） 音乐探索1987（3）

论管乐吹奏中的“精、气、神”（易加义）音乐探索 1987（3）

歌唱发声中的辩证法 （王维德） 音乐探索1987（4）

长笛的指法 （张宏俊） 音乐探索1987（4）

论和谐——室内乐训练中的音色艺术 （钱建明）交响 1987（2）

乐队的排练和指挥 （仇明德） 交响1987（4）

二胡“揉弦”技巧与音乐表现（吴彤） 交响1987（4）

爵士鼓的置放与记谱 （秦效原） 艺苑1987（1）

民族歌剧表演训练初探 （冷永铭） 歌剧艺术1987（1）

即兴演奏艺术简介 （孙维权） 中小学音乐教育1987（4）

即兴伴奏如何入门 （孙维权） 中小学音乐教育1987（6）

土琵琶·柳琴·王惠然 （周瑞康） 音乐爱好者1987（5）

音乐史上的奇观——阉伶歌唱艺术 （周国庆） 音乐爱好者1987（6）

谈民族声乐中头声和真假声的运用 （姜亦亭） 音乐生活1987（2）
易而似难，难而似易——歌唱艺术散论 （周大风） 音乐生活1987（8）
手风琴变音器的使用 （张学武） 音乐生活1987（10）
歌唱方法要百花争艳 （鲁特） 音乐生活1987（10）
音乐表演的攻防战术 （赵寒阳） 音乐生活1987（11）
“劲歌”三人谈 （钟吕） 音乐生活1987（12）
陕西（关中、陇北）风格二胡曲的特色与演奏技法（鲁日融）音乐天地1987（1）
阳刚之美的表演艺术——当代杰出的苏联小提琴演奏家列奥尼德·柯冈 （应朋编评） 音乐天地1987（1）
吉他就是我的爱人——美国吉他演奏家克·汉什比 （张喜鹏） 音乐天地1987（2）
浅谈歌曲中的韵味处理 （杨瑞庆） 音乐天地1987（11）
关于乐队的音准 （束明成） 乐坛1987（5）
中国声乐真正走向世界在于形成中国声乐学派 （张权） 光明日报1987.2.25
中国第一位女指挥家郑小瑛 （殷金娣）瞭望（海外版）1987 （1）
一代琴王帕格尼尼 （张演生） 人物1987（3）
歌咏比赛中歌手和裁判员水平的分析 （高顺康） 数理统计与管理1987（2）

音乐教育

“双基双轨”音乐教育发展战略初探 （卜锡文）人民音乐1987（1）
中美艺术教育的区别 （［美］霍华德·加德纳，熊蕾译） 人民音乐1987（4）
音乐教育的现状与希望 （李妲娜） 人民音乐1987（4）
培养乐队指挥的几个问题 （陈贻鑫） 人民音乐1987（4）
论普通高校的音乐教育 （沈建军） 人民音乐1987（5）
高等音乐师范教育改革刍议 （马慧玲） 人民音乐1987（5）
香港儿童教育之花——香港叶氏儿童音乐实践中心访问录 （子人） 人民音乐1987（5）
音乐知觉力的失落与重建——对当前音乐教育弊端的探索 （曾田力） 人民音乐1987（6）
改革国民音乐教育的九点建议 （赵宋光）人民音乐1987（6）（7）
无调性视唱初探 （赵伊力）人民音乐1987（8）
国外音乐教学法的初步比较 （秦德祥） 人民音乐1987（10）
加强中学音乐教师的专业修养 （马东风） 人民音乐1987（10）

高师和声（普修）教育改革刍议（郭瑛） 中国音乐学1987（1）
漫论音乐教育 （赵沨） 中央音乐学院学报1987（1）
美国专业音乐教育考察报告 （于润洋、汝洁） 中央音乐学院学报1987（1）
歌唱教学的一些想法 （［荷兰］雷·科斯泰尔） 中央音乐学院学报1987（1）
弦乐器协调教学法 （［美-匈］亚诺什·什塔凯尔） 中央音乐学院学报1987（1）
和声的风格性与传统和声教学(上)（吴式锴）中央音乐学院学报1987(2)
漫谈林耀基的小提琴教学（杨宝智） 中央音乐学院学报1987（2）
演唱演奏专业教学问题笔谈 （赵沨、王品素、司徒华城）中央音乐学院学报1987（2）
关于视唱练耳的课堂教学 （洪月华）中央音乐学院学报1987（2）
大提琴演奏与气功 （陈园） 中央音乐学院学报1987（3）
声乐教学小记 （程浩） 中国音乐1987（1）
音乐教育的目的 （刘沛） 中国音乐1987（4）
关于幼儿音乐教育问题 （陈国泮） 中国音乐1987（4）
三弦教学 （张念冰） 音乐艺术1987（3）
视唱、练耳课教学的回顾和展望（陈励强） 星海音乐学院报学1987（4）
中学唱歌课教学法论析——为音乐师范系学生而作 （马立雄）星海音乐学院学报1987（4）
音乐教改实验的报春花——宜宾市一中音乐综合教学实验一阶段评审报告 （查定国） 音乐探索1987（1）
高中歌曲写作教学的尝试 （舒承智） 音乐探索1987（1）
辩证地看待声乐学习 （万恪）音乐探索1987（2）
钢琴教学中的手腕技术 （俞鲁恩）音乐探索1987（2）
单簧管的发音与“哈”“淤”“梯”“铺”（向振龙）音乐探索1987（2）
音乐师范生应具备的教师素质和能力（何绍维）音乐探索1987(2)
声乐教学中发声器官的训练 （艾开伶） 音乐探索1987（4）
对我国音乐教育理论问题的思考（魏煌） 乐府新声1987（2）
人·琴·乐——大提琴教学随谈（许沛源） 交响1987（3）
改正弊病的小提琴教学（上）（李武华编译） 交响1987（3）
高等音乐师范专业钢琴教学初探（曲大平） 交响1987（3）
对和声学共同课改革的思考 （杨奉国） 交响1987（3）

高等音乐师范专业钢琴教学的几个问题（李颖予） 交响1987（4）
浅议儿童钢琴教学 （罗杰） 交响1987（4）
钢琴演奏者艺术修养随谈（刘畅标） 交响1987（4）
声乐教学上的"天平"（肖生）黄钟1987（4）
声乐教学中的追求与探索 （顾雪珍）艺苑1987（1）
三种音律在单声部视唱中的运用（陈秀莲） 艺苑1987(4)
谈二胡基本功训练 （马友德）艺苑1987（4）
男高音高声区训练中的几点体会（李黎燕） 艺苑1987（4）
试论音乐师范专业在音乐教学中突出"师范"特点的问题——关于音乐师范专业教学改革的一些设想（陆华柏）艺术探索1987(1)
国民音乐教育杂谈 （李凌） 中小学音乐教育1987（2）
在音乐教育研讨会上的发言 （赵沨） 中小学音乐教育1987（2）
感受和熏陶——音乐教学法杂谈（周大风）中小学音乐教育1987（2）
音乐教育观念的革新断想 （廖乃雄） 中小学音乐教育1987(2)
音乐教育的目的和功能 （李妲娜） 中小学音乐教育1987(2)
走自己的路——有中国特色音乐教材的编写 （周大风） 中小学音乐教育1987（4）
在中国教育学会音乐教研会成立大会上的讲话 （柳斌） 中小学音乐教育1987（5）
改革什么，如何改革 （方明） 中小学音乐教育1987（5）
音乐教材改革的一些思索 （金亚文） 中小学音乐教育1987(5)
教学法种种（周大风）中小学音乐教育1987（6）
初中学生宜听什么音乐（刘曼华） 中小学音乐教育1987（6）
音乐欣赏课的教学 （向方泽） 中小学音乐教育1987（6）
走向世界小提琴教学舞台的第一步（张世祥） 音乐爱好者1987(5)
西柏林中学音乐教育介绍 （［联邦德国］勒纳特·凯尔） 音乐生活1987（2）
我怎样教聋哑儿童学习音乐 （谢正恭） 音乐生活1987（9）
二、三声部合唱的教学方法 （谢珊） 音乐生活1987（10）
谈小学教材歌曲的二度创作 （朱国梁） 音乐生活1987（10）
音乐课堂教学的主要任务 （［波］克·拉索茨基，戴明瑜译） 音乐天地1987（10）
学生学习音乐的好形式——音乐黑板报 （方玲芝） 音乐天地1987（12）
培养音乐兴趣初探——谈心理学原理在音乐教学中的运用 （马达；陈雅先） 音乐天地1987（12）

迟到的春天——"国民音乐教育改革研讨会"见闻与思考 （廖家骅） 乐坛1987（2）

浅谈"奥尔夫"音乐教学法及运用 （李素霞） 乐坛1987（4）

漫谈小学歌舞教学 （李宝树） 时代音乐1987（2）

音乐教育能发掘儿童的创造力和思维力 （王季威） 时代音乐1987（3）

大学音乐教育与智力开发（一） （沈建军） 音乐博览1987（1）

民族化声乐教学初探 （陈秀贞） 福建师范大学学报1987（2）

语言与噪音训练 （宋承先） 吉林大学学报1987（1）

关于音乐教育系统工程的几个问题 （阎柏林） 教育研究1987（5）

台、港、澳及海外音乐生活

传统与现代的结合——听香港中乐团演出 （汪毓和） 人民音乐1987（11）

香港明仪合唱团印象 （宗江） 人民音乐1987（12）

香港音乐教育与音乐活动之现状 （赖斌）中国音乐学1987（4）

书评

《古乐发隐》书后 （蓝玉崧） 人民音乐1987（1）

龙口宝珠的光采——介绍庄壮《敦煌石窟音乐》一书 （缪也） 人民音乐1987（1）

深山富矿，璞玉累累——《中国少数民族乐器志》出版 （袁炳昌） 人民音乐1987（3）

《十九世纪东方音乐文化》简介 （边言） 人民音乐1987（5）

介绍《外国通俗名曲欣赏词典》 （孙国忠） 人民音乐1987(8)

民族音乐学的新成果及其方法论——《琉球·中国音乐比较论》读后 （吴茵） 人民音乐1987（12）

（韩钟恩）

上海音乐出版社简介

王秦雁

上海音乐出版社是我国重要的音乐出版机构之一。它专门出版各类中外音乐理论、音乐辞典、音乐手册、音乐史及音乐家传记；各类声乐、器乐曲谱及演唱、演奏法；大、中、小学、幼儿及师范音乐教材；各类舞蹈图书及舞蹈教材；各种音乐舞蹈录像带及音乐磁带；创办期刊《音乐爱好者》、《多来咪》（原《儿童歌声》）、《上海歌声》。据不完全统计，从1955年至今，共出版图书1500多种，期刊300多期，音像制品20多种。

上海是我国音乐出版的发源地，1938年在上海创建的万叶书店出版了最早的一批音乐书刊。建国后，万叶书店与教育书店等合併，成立了新音乐出版社。1954年该社大部分人员迁至北京，成立了北京人民音乐出版社。1955年4月成立了上海文化出版社，担负部分音乐书籍的出版。1956年底在我国著名音乐家、教育家贺绿汀等人提议下，正式成立了上海音乐出版社。著名作曲家丁善德兼任社长，音乐出版家钱君匋任副社长兼副总编，音乐理论家钱仁康任副总编。在不到两年的时间内，共出版了220多种书谱，其中《音乐入门》（丰子恺）、《音乐欣赏讲话》（钱仁康）、《交响音乐欣赏》（杨民望）、《简明音乐辞典》、《“梁祝”小提琴协奏曲》（何占豪、陈钢）、《敦煌琵琶谱的解读研究》（［日］林谦三）、《小提琴曲集》（1—8）（陈又新）、《贝多芬钢琴奏鸣曲集》（1—4）、《平均律钢琴曲集》等颇有影响的图书和乐谱。1958年8月，上海音乐出版社与上海新文艺出版社、上海文化出版社合併，成立了上海文艺出版社。1964年4月，上海文化出版社恢复建制，音乐编辑室归属该社。“文革”十年中，文化出版社併入全市唯一的出版社——上海人民出版社。1978年1月，上海文艺出版社恢复建制，音乐舞蹈编辑室也随之

恢复，当时全室分声乐、器乐、理论、舞蹈四个编辑组以及《儿童歌声》、《音乐爱好者》两个刊物。屠咸若任主任。1987年1月经国家新闻出版署批准：恢复上海音乐出版社的社名，作为上海文艺出版社的副牌。社长由上海文艺出版社社长孙颙兼任，副总编陈学娅兼任音乐编辑室主任，与副主任肖黄，王秦雁共同负责音乐出版社的工作。该社有一支经验较丰富的编辑队伍（大多毕业于上海音乐学院），还有一批颇具水平的绘谱人员和业务人员。

1979年改革开放以来，该社日益显示出旺盛的活力，出版了一大批即有社会效益、又有经济效益的好书，如具有工具书性质的《音乐欣赏手册》、《中小学音乐教师手册》；三卷本的《中外抒情歌曲三百首》、《吉他伴奏中外通俗歌曲三百首》、四卷本《中国民歌》；四卷本《世界名曲欣赏》（杨民望）；音乐家传记小说《李斯特》、贝多芬；音乐理论专著《和声的理论与应用》（桑桐）、《赋格曲写作》（陈铭志）、《汉族民歌概论》（江明惇）、《民族管弦乐法》（胡登跳）、《民族器乐曲的体裁与形式》（叶栋）、《杨荫浏音乐论文选集》、《赵元任音乐作品全集》、《振飞曲谱》等，在国内外均有一定影响。此外，该社推出的"外国音乐理论与技术"从书、"音乐爱好者"从书、"音乐小世界"从书、"外国歌曲"和"中国作曲家作品专集"等系列图书和乐谱，也深受广大读者欢迎。

该社还率先组织力量编写了中小学音乐课本、中等师范和高等师范的各类音乐教材。

为了繁荣音乐创作，促进音乐出版工作的发展，该社自1984年以来，举办了各种形式的社会活动，如：

（1）1984至1986年中，该社《儿童歌声》与市妇联、上海电视台等单位连续举办了三届《全国"民族杯"小歌手邀请赛》。

（2）1986年暑期，该社《儿童歌声》举办了《全国中小学音乐音乐教师暑期吉他免费培训班》和《全国音乐教师教学乐器培训班》。

（3）1987年9月，《儿童歌声》又与许多单位联合举办了《首届全国少年儿童智力竞赛》。

（4）1987年11月，该社与上海音乐学院、上海音协、中西药厂等单位联合举办了《中西杯·上海国际音乐比赛——中国风格钢琴创作与演奏比赛》。

我国乐器厂家选介

厂名	主要产品	产品牌号	厂址
北京钢琴厂	钢琴	星海	北京东郊九龙山
北京提琴厂	提琴、吉它	星海	北京西直门南草厂
北京管乐器厂	西洋管乐器	星海	北京交道口南大街140号
北京民族乐器厂	民族（包括少数民族）乐器	星海	北京宣武门内西大街
北京打击乐器厂	打击乐器	星海	北京东城区东安门大街33号
天津市乐器厂	手风琴	鹦鹉	天津市河东区程林庄道
天津市中华乐器厂	四弦琴、吉它、曼德林	鹦鹉	天津虹桥区南运河南沿
天津市管乐器厂	西洋管乐器	鹦鹉	天津河东区大王庄九纬路
天津市民族乐器厂	民族乐器		天津市河北区白庙工业区
天津锣厂	锣、钹、镲		天津河北区江西义地
上海钢琴厂	钢琴、风琴、尤格利、凤凰琴	聂耳、英雄、上海、百灵、快鹿、百花	上海惠民路927号
上海提琴厂	小提琴、吉他	百灵、金钟、美声	上海汉口路130号
上海管乐器厂	西洋管乐器	百灵	上海闸北区俞经港路1号
上海手风琴厂	手风琴	百乐	上海闸北区海昌路56号
上海口琴总厂	口琴	上海、百灵、友谊、敦煌、塔	上海闸北区中兴路1122号

续表 1

厂　名	主要产品	产品牌号	厂　址
上海民族乐器一厂	民族管弦乐器	敦煌、牡丹、鹦鹉	上海沪闵路莘庄
上海民族乐器二厂	鼓、铃、锣	麒麟、凤鸣	上海中山南路917号
广州市广东乐器厂	小提琴、吉它	红　棉	广州南华东路3号
广州市长征提琴厂	提　琴	金　雀	广州东风西路74号
广州市管乐器厂	西洋管乐器、唢呐	金　雀	广州沙河伍仙桥
东北钢琴厂	钢琴	幸　福	营口辽河大街新民里
东北手风琴厂	手风琴	幸　福	营口辽河大街新民里
东北提琴厂	提琴	幸　福	营口辽河大街新民里
东北口琴厂	口琴		营口辽河大街新民里
大连铜管乐器厂	西洋铜管乐器	前进、幸福	大连中山区鲁迅路
延吉市朝鲜族乐器	朝鲜族乐器	长白山	吉林省延吉市
长春市乐器厂	提琴、吉它、风琴、民族弦乐器	快　乐	长春宽平大街52号
哈尔滨市乐器厂	大、小提琴、吉它	青　松	哈尔滨南岗区宣化街118号
苏州西乐器厂	提琴、吉他、尤格利利	天使、百灵	苏州蕙薮巷40号
苏州民族乐器一厂	民族管弦乐器		苏州学士街梵门桥弄15号
苏州民族乐器三厂	民族打击乐器	姑　苏	苏州阊门外朱家庄东虹桥
武汉锣厂	铜响乐器	高洪太、武汉	武昌石牌岭
徐州乐器厂	民族管弦乐器、风琴	黄　河	徐州解放路315号
鲁东乐器厂	乐　器	鲁　东	淄博市周村建园七路74号

续表 2

厂　　名	主要产品	产品牌号	厂　　址
郑州市乐器厂	小提琴、吉它、民族管弦乐器	凤凰、金鸡	郑州解放中路8号
长沙民族乐器厂	民族乐器、小提琴、铜响器		长沙城南路567号
南昌乐器厂	民族乐器	井冈山	南昌九江路256号
贵州省玉屏箫笛厂	箫、笛、巴乌	玉　屏	玉屏县中山路
宁波金星乐器厂	民族弦乐、风琴	莺歌、金星	宁波马衙街48号
温州市乐器厂	大提琴、贝司、民族乐器	鹂　歌	温州解放南路430号
泉州市乐器厂	提琴、民族弦乐器	双塔、桑莲	泉州南路豆生巷6号
汕头市乐器厂	吉他、曼德林、民族乐器	梅　花	汕头市华坞路387号
潮州市民族乐器厂	民族弦乐器		潮州辜厝巷20号
昆明乐器厂	民族弦乐器、鼓		昆明民生横街32号
泸州市文化乐器厂	铜响乐器、鼓		四川省泸州新马路58号
万县市乐器厂	提琴、民族弦乐器		四川省万县三马路128号
成都乐器厂	提琴、风琴、民族乐器	金雀、百花	成都新南路83号
成都五一乐器厂	铜响乐器、鼓		成都外北二环路
呼和浩特乐器厂	马头琴、四胡等民族乐器		呼和浩特市乃莫齐石夹道巷13号
乌鲁木齐市乐器厂	新疆民族乐器	托木尔峰、团结	乌鲁木齐市新市路 19号

(颖)

1987年北京、上海
首演中外交响乐、歌剧等目录

演出单位	节　　目	作　曲	指　挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
中央乐团管弦乐队	川崖悬葬—为两架钢琴与交响乐队而作	郭文景	韩中杰	北京音乐厅 1987.4	钢琴：陈敏、潘洵
	蜀道难—为李白诗谱曲	郭文景	邵　恩	北京音乐厅 1987.4	独唱：李初建
中央乐团室内乐队	第88交响曲	〔奥〕海　顿	汤沐海	北京音乐厅 1987.8.29	
	弦乐小夜曲	〔俄〕柴可夫斯基	李德伦	北京音乐厅 1987.4	
	E大调弦乐小夜曲	〔捷〕德沃夏克	〔美〕江纳森·斯特恩伯格	北京音乐厅 1987.5	
	汉堡组曲	〔挪〕格里格	〔美〕大卫·拉森	北京音乐厅 1987.1	（注大卫·拉森又名罗·大卫）
	小交响乐	〔英〕布里顿	〔美〕大卫·拉森	北京音乐厅 1987.1	
	大协奏曲	〔美〕布洛赫	黄飞立	北京音乐厅 1987.1	
中央民族乐团	中阮协奏曲《云南回忆》	刘　星	阎惠昌	北京音乐厅 1987.9	
	笛子协奏曲《咏春三章》	张小夫	阎惠昌	北京音乐厅 1987.11	
	筝协奏曲《松》	〔日〕三木稔	阎惠昌	北京音乐厅 1987.11	
	交响音画《塔什库尔干沙漠掠影》	金　湘	阎惠昌	北京音乐厅 1987.9	

续表 1

演出单位	节　　目	作　曲	指　挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
中央歌剧院	乐器推销员（美国现代音乐剧）	〔美〕梅瑞什迪·威尔逊	〔美〕波莱特·豪普特、高伟春	天桥剧场 1987.5.8	
	异想天开（美国现代音乐剧）	〔美〕哈维·施米特		民族宫礼堂 1987.5.9	
	歌　仙（歌剧）	吕　远	高伟春	首都剧场 1987.9.29	〔与日方演员、海政文工团合演〕
中国歌剧舞剧院	原　野（歌剧）	金　湘	陈贻鑫、杨友青	天桥剧场 1987.7.26	
中央音乐学院少年交响乐团	小提琴协奏曲作品第14号	巴　伯	王　进	北京音乐厅 1937.11.9	独奏：吕思清
中央音乐学院民乐团	三　迭	叶小钢	郑　健	北京音乐厅 1987.6	筝独奏：李萌
	为筝与八件民族乐器和打击乐而作	晓　峰	郑　健	北京音乐厅 1987.6	筝独奏：李萌
	思　南（广东音乐）	朱　毅		广州1987.3	
	咏　南（丝竹音乐）	朱　毅		上海1987.5	
	琵琶与乐队《霸王卸甲》	林石城整理、关迺忠编配	王甫建	北京1987.6	琵琶独奏：吴蛮
	琵琶与管弦乐队《陈杏元和番》	林石城改编、瞿小松配器	王甫建	北京音乐厅 1987.6	琵琶独奏：陈绯薇
	琵琶与管弦乐队《阳春白雪》	林石城改编、瞿小松配器	王甫建	北京音乐厅 1987.6	琵琶独奏：陈绯薇
	琵琶与管弦乐队《环》	瞿小松	王甫建	北京音乐厅 1987.6	琵琶独奏：陈绯薇

续表 2

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
中央芭蕾舞团交响乐队	普陀音诗	艾立群	卞祖善	1987.8.3	
	历史交响乐组曲	〔瑞士〕海因里希·史韦沙	卞祖善	1987.8.3	
	幻想曲（钢琴与管弦乐）	〔瑞士〕海因里希·史韦沙	卞祖善	1987.8.3	独奏：高原
中国广播艺术团民族乐团	图画展览会	〔俄〕穆索尔斯基	彭修文	北京音乐厅 1987.1.24	（彭修文编配）
中国广播艺术团交响乐团、中央乐团合唱团	管弦乐序曲	王霖新	张国勇	北京音乐厅 1987.6.27	（上海音乐学院王霖新个人作品音乐会）
	第一弦乐交响曲《核之变》	王霖新	张国勇	北京音乐厅 1987.6.27	
	圆号协奏曲《母亲》	王霖新	袁方	北京音乐厅 1987.6.27	
	第一交响乐《天.地.人》	王霖新	袁方	北京音乐厅 1987.6.27	
中国广播艺术团交响乐团	交响诗	〔加〕威英茨·维希	〔加〕维克多·费尔德伯里尔	北京音乐厅 1987.4.26	
	交响序曲第3号	〔葡〕桑托斯	袁方	北京音乐厅 1987.5.9	
	交响组曲《日本素描》	〔日〕贵志康一	〔日〕小松一彦	北京音乐厅 1987.6.6	
	序曲	〔埃〕穆汗默德·努赫	〔埃〕艾利一西西	海淀剧场 1987.5	

续表3

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
北京交响乐团	第七交响曲	〔捷〕德沃夏克	谭立华	北京音乐厅 1987.12.21	
中国人民解放军总政治部歌剧团	特区回旋曲（歌剧）	刘虹	桑叶松	总政排练场 1987.8.8	
中国人民解放军军乐团	凯旋进行曲—选自《送葬与凯旋交响曲》	〔法〕柏辽兹	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	绿袖	英国传统乐曲	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	摇滚乐集成曲	美国乐曲〔日〕岩井直溥编曲	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	中世纪壁画	〔美〕莫里西	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	悲哀的柔板	瓦凯	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	冥想曲—选自歌剧《泰尹思》	〔法〕马斯内	刘玉宝	北京音乐厅 1987.4.6	
	阿皮亚大路的松树—选自《罗马的松树交响诗》	〔意〕列斯皮基	刘玉宝	北 音乐厅 1987.4.6	
	海边速写三首（朝霞、嬉水、潮夕）	李延生	马文	北京音乐厅 1987.4.6	
	交响诗《热血》	陈黔	吕蜀中	北京外语学院 1987.4.23	
	音乐喜剧《老实人》序曲	〔美〕伯恩思坦曲范四亭编曲	范四亭	北京外语学院 1987.4.23	
	《界碑》随想曲	郑路	刘玉宝	中国剧院 1987.8.16	

续表 4

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
中国人民解放军军乐团	歌剧《青年近卫军》序曲	〔苏〕梅杜斯	刘玉宝	中国剧院 1987.8.16	
	歌剧《浮士德》中的芭蕾音乐	〔法〕古诺	马文	北京音乐厅 1987.4.6	
	雨丝	〔泰〕普密蓬·阿杜德	刘玉宝	泰国曼谷中央饭店大厅 1987.12.1	
	芬兰颂	〔芬〕西贝柳斯	刘玉宝	泰国曼谷中央饭店大厅 1987.12.1	
中国人民解放军海军政治部歌舞团	二胡协奏曲《母亲》	梁广程、李祥章	李星	中央人民广播电台1987.8.1	(全国播放)
	民族管弦乐《梁山伯与祝英台》	陈刚、何占豪作曲 王付林改编	李星	中山公园音乐堂 1987.9.17	(国内外播放)
上海交响乐团	弦乐小夜曲	〔英〕艾尔加	〔英〕希思	上海音乐厅 1987.4.11	
	祝典序曲	〔日〕广濑量平	〔日〕福村芳一	上海音乐厅 1987.4.23	
	大提琴协奏曲《索》	许舒亚	〔日〕福村芳一	上海音乐厅 1987.4.23	
	雪橇	安德生	〔日〕福村芳一	上海音乐厅 1987.4.23	
	尤仑斯比格尔的恶作剧	〔德〕礼查·史特劳斯	侯宇润	上海音乐厅 1987.9.10	
	海顿主题变奏曲	〔德〕勃拉姆斯	陈燮阳	上海音乐厅 1987.9.5	

续表 5

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
上海交响乐团	谭诗交响曲	〔日〕伊福部昭	〔日〕芥川也寸志	上海音乐厅 1987.11.7	
	立舞交响曲	〔日〕伊福部昭	〔日〕芥川也寸志	上海音乐厅 1987.11.7	
	左方之舞、右方之舞	〔日〕早坂文雄	〔日〕芥川也寸志	上海音乐厅 1987.11.7	
	弦乐三章	〔日〕芥川也寸志	〔日〕芥川也寸志	上海音乐厅 1987.11.7	
上海民族乐团	五重奏《大浪淘沙》	瞿春泉编配	瞿春泉	新加坡维多利亚音乐厅 1987.11.8	
	江南丝竹《绿野》	顾冠仁	瞿春泉	上海延安礼堂 1987.5.9	
	江南丝竹《庙院行》	彭正元	瞿春泉	上海延安礼堂 1987.5.9	
	江南丝竹《韵》	俞逊发	瞿春泉	上海延安礼堂 1987.5.9	
	江南丝竹《白玉兰》	周成龙	瞿春泉	上海延安礼堂 1987.5.9	
	小合奏《霓裳曲》	刘斌改编		上海音乐厅 1987.6.7	
	小合奏《云》	〔法〕德彪西	瞿春泉	上海音乐厅 1987.3.6	
	大合奏《缘》	吴大江	瞿春泉	上海音乐厅 1987.3.6	
	大合奏《二乐章》	瞿小松	瞿春泉	上海音乐厅 1987.3.6	
	弹乐合奏《林中小憩》	顾冠仁		上海音乐厅 1987.6.7	

续表 6

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
上海乐团管弦乐队	黄河大合唱（新版本）	冼星海	曹鹏	上海音乐厅 1987.10	（冼星海在苏联莫斯科版本）
上海歌剧院	女人心	〔奥〕莫扎特	林友声	美琪大戏院 1987.10.27	（国内首演全剧）
	水乡浪漫曲	姜小丽		上海歌剧院小剧场1987.10.1	（根据花鼓戏《水乡情》改编）
	歌剧《纳布科》序曲	〔意〕威尔第	〔美〕卡尔托皮罗	上海歌剧院管弦乐团1987.12.25	
上海音乐学院	交响《幻想曲》	许珊舟	樊承武、娄有辙	二医大礼堂 1987.6	由此往后8个作品为毕业生音乐会节目
	交响《序曲》	狄其安	樊承武、娄有辙	二医大礼堂 1987.6	
	交响变奏曲	道尔吉	樊承武、娄有辙	二医大礼堂 1987.6	
	小交响曲	沈舒强	樊承武、娄有辙	二医大礼堂 1987.6	
	交响幻想曲	薛小蔚	樊承武、娄有辙	二医大礼堂 1987.6	（以上节目由上海舞剧院演出）
	小交响曲	邹四维	曹鹏	上海音乐厅 1987.6	
	交响作品《楔》	陈祥斌	曹鹏	上海音乐厅 1987.6	
	管弦乐序曲	黄力强	曹鹏	上海音乐厅 1987.6	（以上节目由上海歌剧院演出）
	第三交响乐	〔法〕圣桑	〔美〕庞丘斯	上音礼堂 1987.11.28	〔美〕胡伯用电子管风琴演奏

续表 7

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
	歌剧《女人心》序曲、第一幕	(奥)莫扎特	黄晓同、林友声	美琪大戏院 1987.5.16	
	中胡与乐队《热土地随想曲》	周仲康	周仲康	上音礼堂 1987.11.29	
	钢琴小品6首	陈铭志		上音学术厅 1987.12	(此后5部作品为校庆音乐会节目)
	钢琴曲《在那遥远的地方》	桑桐		上音学术厅 1987.12	
上海音乐	小提琴奏鸣曲	王建中		上音学术厅 1987.12	
	大提琴重奏(为八位提琴家所作)	王强	张国勇	上音学术厅 1978.12	
学院	南海素描四章	刘施仁	马革顺	上音礼堂 1987.11	
	二胡协奏曲《莫愁女幻想曲》	何占豪	阎惠昌	北京音乐厅 1987.11	独奏:许可
	二胡协奏曲《乱世情侣》	何占豪	何占豪	香港1987.8	
	四重奏《内动》(为单簧管、女高音、中提琴和钢琴而作)	徐仪		美国华盛顿女艺术家博物馆 1987.11	
	民族管弦乐《傣寨风光》	何占豪	何占豪	香港1987.8	
上海芭蕾舞团管弦乐队	春之声圆舞曲	(奥)小约翰·施特劳斯	程寿昌	上海城建学院礼堂1987.10.30	
	《维也纳森林的故事》圆舞曲	(奥)小约翰·施特劳斯	程寿昌	上海城建学院礼堂1987.10.30	

续表 8

演出单位	节目	作曲	指挥	演出场所、时间	独唱、独奏者及其他
上海芭蕾舞团管弦乐队	无穷动（又名常动曲）	〔奥〕小约翰施特劳斯	程寿昌	上海城建学院礼堂1987.10.30	
	《吉卜赛男爵》序曲	〔奥〕小约翰·施特劳斯	程寿昌	华东政法学院礼堂1987.11.15	
	皇帝圆舞曲	〔奥〕小约翰·施特劳斯	程寿昌	华东政法学院礼堂1987.11.15	
	南国的玫瑰圆舞曲	〔奥〕小约翰·施特劳斯	程寿昌	华东政法学院礼堂1987.11.15	
	《艺术家的生涯》圆舞曲	〔奥〕小约翰·施特劳斯	程寿昌	华东政法学院礼堂1987.11.15	
	安娜波尔卡	〔奥〕小约翰·施特劳斯	程寿昌	华东政法学院礼堂1987.11.15	
	第五交响曲（宗教改革交响曲）	〔德〕门德尔逊	〔美〕卡尔·托皮罗	上海音乐厅1987.12.24	
上海舞剧院	大型舞蹈、服饰综合展演《金舞银饰》	陆建华、潘国醒等		云峰剧场1987.6.14	
	舞剧《大禹的传说》	刘念劬、马友道		美琪大戏院1986.5.21	补1986年演出节目（下同）
	鼓乐合奏《镗》	朱晓谷	朱晓谷	上海音乐厅1986.5	
	琵琶协奏曲《祖国恋》	张晓峰、朱晓谷	朱晓谷	上海音乐厅1986.5	独奏：徐红
	D大调钢琴协奏曲	〔德〕贝多芬	樊承武	上海音乐厅1986.10	独奏：李名强
	江南素描	潘国醒	樊承武	上海音乐厅1986.8	
	笛子与弦乐《山魂》	李瑞祥	朱晓谷	上海音乐厅1986.5	

（安杰）

1986年国内音乐比赛获奖者名单

全国青年首届民歌、通俗歌曲大选赛

中国国际文化交流中心、中国音协、中国广告联合公司在北京联合主办。

金孔雀杯奖

民歌组：张秀艳（女）、张暴默（女）、鞠敬伟（女）、远征（女）、孙志宽（男）。

通俗组：成方圆（女）、牟炫甫（男）、刘欣如（女）、蔡其平（男）、时延燕（女）。

银孔雀杯奖

民歌组：周金友（男）、唐蓬（女）、金英淑（女）、王彦芬（女）、朱玉（女）、梁岚（女）、卢秀梅（女）、张承军（男）、德西美朵（女）、白苏华（女）、赵振岭（男）、群宗（女）。

通俗组：岳娜（女）、张德平（男）、张燕妮（女）、毛阿敏（女）、秦鲁峰（男）、赵雅琳（女）、李方方（女）、游立志（男）、彭媛娣（女）。

作曲奖：王祖庆、武航健、毕晓世、士心、阎东林、郭峰。

作词奖：王健、白桦、陈克正、胡小石、胡东久。

配器奖：毕晓世、解承强、郭峰、阎东林、李海鹰。

牡丹奖：谷建芬、李黎夫、武航健、王祖庆、陈小奇。

第二届北京合唱节

文化部、中国音协、中国广播电影电视部、北京人民政府、总政文化部在北京联合主办。

专业组：

一等奖：中央乐团、中国人民解放军总政歌舞团、南京军区政治部前线歌舞团、北京军区政治部战友文工团、中国广播艺术团、中国电影乐团、中央民族乐团。

二等奖：四川人民广播电台合唱团、中央民族学院音乐舞蹈系合唱队、云南艺术学院、陕西乐团、江西赣剧团、湖北省歌剧、歌舞团、广西少数民族歌手合唱团。

三等奖：山东大学生艺术团、

中央音乐学院、海军政治部歌舞剧团、北京师范学院艺术系、中国人民武装警察政治部文工团、天津教师合唱团。

业余组：

一等奖：北京市劳动人民文化宫工人业余艺术合唱团、朝阳区幼师合唱团、中央人民广播电台少年儿童合唱团、北京广播之友合唱团、中国人民解放军海直合唱团、北京教师合唱团、北京青年民歌合唱团。

二等奖：东城工人俱乐部男声小合唱队、清华大学教师合唱团和大学生合唱团、中国少年儿童活动中心儿童合唱团、清华大学二附中合唱队、西单百货商场合唱团、朝阳区东坝农民合唱团、解放军总参工程兵机械学校三中队全体学员、北京通县文化馆合唱团、北京第二实验小学合唱队、北京第三棉纺厂职工合唱团。

三等奖：北京丰台区教师合唱团、中国音协《儿童音乐》附属中国少年合唱团、中央民族学院教职工合唱团、北京少年宫合唱团、北京师范大学教职工合唱团、北京钟声合唱团、北京师范学院大学生合唱团、北京东城安定门医院职工合唱团、北京半导体器件三厂职工合唱团、朝阳区第一师范进修学校女声合唱队、石景山区苹果园职业高中合唱团，宣武区康乐里小学合唱团，北京长辛店铁路小学合唱团、北京基督教青友合唱团、北京世界语合唱团、承建北京音乐厅的宣武区天桥街道天桥建筑公司合唱队。

特别奖：火车头业余合唱团。

荣誉奖：老同学合唱团、老战士合唱团、中央文化部老干部合唱团、西城区福绥境街道老姐妹合唱团，小民歌合唱团、北京西城区劳动模范先进工作者合唱团。

第二届全国青年歌手电视大奖赛

中央电视台与部分省、市、区电视台联合举办，在北京举行。

专业组：

民族唱法：

一等奖：彭丽媛（女）。

二等奖：巴哈尔古丽（女）。

三等奖：董文华（女）、阎维文（男）。

美声唱法：

一等奖：顾欣（男）。

二等奖：刘跃（男）。

三等奖：刘旭峰（女）、孟新洋（男）。

通俗唱法：

一等奖：苏红（女）。

二等奖：韦唯（女）。

三等奖：毛阿敏（女）、王虹（女）。

优秀歌手奖：傅祖光、唐佩珠，肖文、赵玉衡、卢秀梅、德西美朵、马太萱、阎志才、杜平、左纯、

白海波、马洪海、张晓玲、王虹、郑莉、关月英、邓桂萍、王静、于佳易、宁林、李默、华欣、武力、安冬、邢维立、周启生、汪雅潪。

业余组：

民族唱法：

一等奖：周士惠（女）

二等奖：刘幸福（男）。

三等奖：刘燕（女）毕峻山（男）。

美声唱法：

一等奖：崔岩光（女）

二等奖：王必主（女）

三等奖：魏松（男）、江胜明（男）

通俗唱法：

一等奖 许丽丽（女）

二等奖 谢青（男）

三等奖 孙鸣洁（男）、王晓清（女）

优秀歌手奖 王颖、司玉杰、周金星、殷春红、王玲、秦丹、赵丽、丁小青、王淑芝、陈忆、隋婉杰、陈玲、王建红、李明、肖雅、王笑梅、杨君子、赵钢

孩子们自己评选的红领巾喜爱的歌

团中央《辅导员》杂志与《中国少年报》、《中国儿童报》、中央电视台少儿部、中央人民广播电台少儿部、中国音协乐友音像出版公司和《儿童音乐》编辑部联合在北京举办。

乐友奖：

我向党来唱支歌 （少白词、乐华曲）、

每当我走过老师窗前（金仁词、董希哲曲、崔彬译配）、

祖国象妈妈一样 （晨枫词、苏文进）、

雨花石 （肖仁、徐家察词、龚耀年曲）、

咱们从小有礼貌(刘风词、李群曲)、

天地之间的歌 （乔羽词、魏群曲）、

我们美丽的祖国 （张名河词、晓丹曲）

党的阳光暖在心窝里（千红词曲）、

祖国祖国多美丽 （王玉田词曲）、

采蘑菇 （筱影词、舒心曲）、

少先队友谊之歌 （金波词、杨春华曲）。

第一届中国唱片奖

中国唱片社上海分社、文汇报社、音协上海分会、上海市文化局艺术创作中心在上海联合举办。

交响乐大型作品：

一等奖：第一交响乐（瞿小松）

二等奖：交响叙事诗《乌江恨》（杨立青）

三等奖：龙凤图腾(贾达群)、

第一交响乐（李滨扬）

交响乐小型作品：

二等奖：川崖悬葬（郭文景）

三等奖：交响素描《湘西印象》（潘国醒）

民乐作品：

二等奖：为七位演奏家而作的民乐合奏（何训田）

虚谷（徐义）

伯仲吟（田兆熹）

三等奖：乡月三阕（吴少雄）

寂　（徐昌俊）

1982—1986全国少年儿童歌曲评奖

文化部、国家教委、广播电影电视部、中国音协、团中央、全国妇联、全国少年儿童文化艺术委员会在北京联合主办。

一等奖：

小瓜棚　张文忠词　房保民曲

弹月琴的小姑娘　王光池词　晶日曲

拍手，拍手　沈晓红词曲

椰树下摇网床　黄淑子词　苏文进曲

敲起我的小木鼓　卢云生词　唐天尧曲

小乌鸦爱妈妈　何英词曲

队礼歌　王森词、王玉田曲

我们和你们　金波词　瞿希贤曲

二等奖：

噜哩噜　笑亮词、高映华曲

老水牛角弯弯　张维柱词、胡家勋曲

节日的礼物　兰梅词　晓洪曲

两支小象　常瑞词　汪玲曲

我们是新少年　黄河良词　郑秋枫曲

我是小小芦笙手　肖玉琮词　徐乐华曲

素描三首　曾泉星、胡小石、黄胜泉词　戴于吾曲

蜜多萝熟了　金鸿为词　马建新曲

蓝精灵之歌、瞿琮词、郑秋枫曲

祖国祖国多美丽　王玉田词曲

小主人之歌　金本词　焕之曲

大家都快乐　金波词　潘振声曲

雨中　杨霞丹词　竽笙曲

小小雨伞　颜庭寿词　林荣元曲

放心吧，爸爸　刘筱媛词曲

天上果园　李幼容词　徐锡宜曲

天地之间的歌　乔羽词　魏群曲

雨花石　肖仁、徐家察词　龚耀年曲

三等奖：

我们和小鸟儿对唱　赖声泽词曲

放风筝　邓克库词　王仝曲

小火柴　张文忠词　陈民惠曲

洛巴少年唱新歌　次仁央培词　格桑拉姆曲

孤独的小羊羔　邢籁词　暴侠曲

玩翘板　艾力艾则孜词　斯坎德尔曲

我们的心意　倪达词　李嘉评曲

绿水湖边来钓鱼　金本词　赵行道曲

布谷鸟衔来一串音符　解华词、齐振海曲

采磨菇　李光迪、陈楚良词　罗浩、

石钢、索夫曲
谁给我 顾长春词 肖金曲
大海，再见 金本词 张文纲曲
西瓜娃娃 马冀家词 李剑康曲
我们祖国爱在心窝里 许继荣词 武庆森、冯奇，丁明建曲
游园去 马哈木提词 帕尔哈提、阿比提曲
侗家娃娃最爱山 龙燕怡词 王承祖曲
白云深处是我家 郭荣安词 王卫华曲
包粽子 李少白词 徐乐华、崔裕康曲
浓雾打湿上学路 杨霞丹词 小帆，达松曲
小小足球赛 曾泉星词 丁先红曲
蓝蓝的天 李永才词 扎西群培曲
栗子大丰收 王音宣词 王莘曲
一把雨伞圆溜溜 杨霞丹词 王海天曲
小猪数数 杨霞丹词 王音宣曲

全国第五届音乐作品（合唱）评奖

文化部、广播电影电视部、中国音协联合举办。

一等奖：
大型合唱
云南风情 张东辉词 田丰曲
二等奖：
大型合唱
南方有这样一片森林 王祖皆 张卓娅曲 向彤、贺东久词 张慕鲁 常畅配器
蓝天，太阳与追求 廖代谦、任卫新词 陆在易曲
诗经五首 金湘曲
童声合唱
哈雷慧星你好！田逢俊词 张龙曲
三等奖：
大型合唱
胡笳吟选自《胡笳十八拍》李焕之编曲
中国 杨炼词 张豪夫曲
森林日记 于之词 张敦智曲
小型合唱
扬州慢 钱兆熹根据姜白石原作改编
长江，母亲河 晓岭、刘薇词 王世光曲
我的根啊在中国 瞿琮词 司徒抗曲
春米歌 李光信词 曹鹏举曲
你可见过秋天的山岭 陈克词 陆在易曲
把祖国打扮得更美丽 陈克正词 彦克曲
芭蕉树 李清照词 陈怡曲
绿色的小雨 任卫新词 姜小鹏曲
绿草地 茅晓峰词 杨庶正曲
红云 刘麟词 刘文金曲
三月三 高枫、杨勇词 雷雨声曲
森林的春天 徐思萱词 何山曲
四川民歌二首 （张坚编曲）
童声合唱
景颇童谣 张俊词鲍元恺曲
朝霞 陈克词 陆在易曲

全国少年珠江奖钢琴比赛

由中央音乐学院和广州钢琴厂联合在北京举办。

第一名：张韧，盛原

第二名：陈曼春、陈巍岭。

“上海牌口琴”全国首届口琴独奏比赛

一等奖　季中（上海）

二等奖　李健（上海）

三等奖　陈诗德（湖北）

杨敬民（上海）

张志俊（上海）

中国圆号作品评选

全国高等音乐院校圆号专业教学经验交流会同时进行中国圆号作品评选。

优秀作品奖：

第一圆号协奏曲　吴粤北

羌寨随想　张龙

幻想土风纪　郭宏钧

优秀演奏奖：

唐兵、王敏、洪恩波

作品奖：

17部作品获作品奖、名称略。

1986年参加国际音乐比赛获奖者名单

声乐：

苗青（中央歌剧院） 3月 获法国兰斯市法国声乐比赛第一名。9月获荷兰赫托亨博斯第三十三届国际声乐比赛一等奖，并获赫托亨博斯杯第一名。10月获法国图卢兹市第三十二届声乐比赛第一名。

葛毅（上海音乐学院现在美国音乐艺术学院进修）5月获芝加哥贝尔旋律歌剧声乐比赛第一名。

于吉星 （中央乐团）6 月获莫斯科第八届柴可夫斯基国际音乐比赛声乐比赛男声组第四名。

张风宜 （中央歌剧院）6月获莫斯科第八届柴可夫斯基国际音乐比赛声乐比赛女声组决赛证书和荣誉奖。

曹群 （北京歌舞团）10月获英格兰第三届大格里姆斯比国际歌唱家比赛一等奖和历亚克·雷德肖纪念奖。

田浩江 （中央乐团）10月获第三届 罗萨·庞赛尔 国际歌剧比赛罗萨奖。

顾欣 （江苏省歌舞团）11月获第十六届巴黎国际声乐比赛彼埃尔·梅斯迈特别奖。

小提琴：

薛伟 （中央音乐学院）6 月获莫斯科第八届柴可夫斯基国际音乐比赛小提琴比赛第二名。7 月获伦敦第十届卡尔弗莱什国际小提琴比赛第一名。11月获伦敦交响乐团独奏比赛第一名。同时获贝多芬奏鸣曲奖和最佳演奏奖。

戚鸣 （星海音乐学院）9 月获北京国际青少年小提琴比赛青年组第一名。

吕思清 （中央音乐学院附中）9月获北京国际青少年小提琴比赛青年组第二名，同时获中国作品演奏优秀奖。

李青 （中央音乐学院附中）9月获北京国际青少年小提琴比赛青年组第五名。

董昆 （上海音乐学院附中）9月获北京国际青少年小提琴比赛少年组第一名同时获中国作品演奏奖、维尼亚夫斯基作品演奏奖。

黄滨 （中央音乐学院附中）9月获北京国际青少年小提琴比赛

少年组第三名。

谢楠 （中央音乐学院附中）9月获北京国际青少年小提琴比赛少年组第六名。

柴亮 （中央音乐学院）12月获日本第三届国际音乐比赛第六名。

大提琴：

朱亦兵：（中央音乐学院附中）9月获第四十二届日内瓦国际大提琴比赛第四名，同时获瑞士作品最佳表演奖。

低音提琴：

陆元雄（上海交响乐团）1月获第十六届科珀斯克里斯提国际青年艺术家比赛第一名，并获“青少年艺术家”名称。1月获美国圣纳奥尼奥全美青年演奏家弦乐器比赛第二名。

钢琴：

孔祥东（上海音乐学院）6月获莫斯科第八届柴可夫斯基国际音乐比赛钢琴比赛第七名。

单簧管：

范磊（中央音乐学院）7月获美国国际青年单簧管比赛第四名。

作曲：

陈其钢（中央音乐学院）8月获法国巴黎国际单簧管节作曲比赛（作品：单簧管与四重奏《易》）第一名。

乐器制作：

郑荃（中央音乐学院）12月在美国第七届USA国际提琴制作赛中获中提琴和小提琴工艺优异奖。

曹树堃（广州市广东乐器厂）在上项比赛中获小提琴音质优异奖。

林海德（广州乐器研究所）在上项比赛中获小提琴工艺优异奖。

朱明江（广州乐器研究所）在上项比赛中获小提琴工艺优异奖。

文化部、中国音协《中国民族音乐集成》总编辑部文件

重发"关于编辑《中国民间歌曲集成》计划"

我国民间歌曲浩如烟海，解放后各地音乐工作者在党的领导下，都做了许多收集整理和研究工作，并陆续出版了许多集子，取得了很大成绩。但从全国范围来讲，这方面的工作还需要全面、系统地进行。为此，于60年代初，发起编辑《中国民间歌曲集成》，规定每省（市、自治区）各编一卷（卷以下可分册），包括台湾省在内共拟编30卷。有些省初稿已经完成。嗣后，由于林彪、"四人帮"的干扰破坏，中途停顿。目前，中国音协各地分会，陆续恢复工作，我们希望各地音协分会协同当地音乐团体和学校，组织力量并指定专人负责，将这一工作，作为当前的一项重要任务，重新抓起来。

为了统一编选方针和体制，特提出以下几点注意和要求，以供各地编选时参考。

1，我国民间歌曲遗产，非常丰富，但其中也有某些落后的不健康的因素。因此，在编选本书时，应本着"去伪存真，去粗取精"的原则，把反映劳动人民思想感情的优秀民歌尽量加以收集，编选标准应本着"政治标准第一，艺术标准第二"的原则，力求政治性与艺术性的统一。在对待传统民歌上，应根据历史唯物主义的观点，把某些艺术上可取，有一定历史价值，而在政治上是无害的民歌也可编选一些。各个历史时期的革命民歌，特别是1840年以来，在本地区曾经流传过的革命民歌，具有很高的历史价值，应大力发掘加以编选。建国以来的新民歌，应在注意思想艺术质量的条件下，占有一定比例。传统民歌中除反映劳动、斗争、英雄业迹，爱情等题材外、某些婚丧仪式的风俗歌曲、诙谐歌曲，某些叫卖音调的劳动生活歌曲，也应给予注意。因这部分，生活虽已

过去，但它对于研究民间音乐如何表现过去人民生活情绪仍有参考价值，如不注意就有丢弃的可能。这方面的歌曲搜集可以广泛，但选用比例不宜过多。

2.我国是个多民族的国家，在编选本书时，要注意范围广，品种多的这个特点。要尽量包罗本省（市、自治区）的各种题材、形式、体裁、风格的优秀民歌；要注意各兄弟民族民歌的适当比例；要注意码头工人、工矿工人、手工业工人、渔民以及反映民族历史及习俗的民歌的收集。

3.本书的目的，是向音乐工作者提供一个比较全面和有代表性的学习研究民间歌曲的资料，便于批判继承民族音乐的优秀传统。因此，在编选过程中，对于某些艺术性较高，精华与糟粕一时难于分辨的民歌，也不妨暂时选入，但应在注解中加以说明。总之，对那些曾经广泛流传的具有代表性的民歌，均应采取慎重态度，不要轻易舍弃。

4.有些民歌流行地区较广直到跨省（市、自治区）或民族，如遇此种情况，本地区可按质量要求，先加以选录；至于重复的问题，待以后通过毗邻地区协商解决。

5.有些民歌如福建的《采茶灯》、榆林小曲中的《五哥放羊》、湖南花鼓戏中的《洗菜心》等，大量存在于说唱、歌舞和戏曲音乐之中；诸如此类音乐，只要原来是民歌，歌词完整，可以单独存在的，仍应选入。

6.过去出版过的民歌，仍在选编范围之内。填词或稍加润饰的民歌已在群众中广泛流传的，都应在同样质量要求下选入；如是传统民歌、原词曲完整优秀，仍可选入并存，以便比较研究。

7.各地的采编情况很不一致。有的着重于从已出版的民歌集中进行选编。有的则着重于普遍采集。我们认为要保证质量高、范围广和品种多的要求，在从已出版的《民歌集》中进行选编的同时，还应制订采集计划，组织力量，大力进行采集工作。这样才有可能达到我们选编的要求。

8.选编民歌要争取研究民间文艺、史学、语言学等工作同志们的帮助。民间文学研究者，过去和现在所选编的民谣集和论文集中，有许多是无曲谱的优秀歌词。希望各省（市、自治区）的民歌编辑机构，能够取得熟悉本地区民谣收集工作的同志帮助，找到线索，把曲调记录下来编入本书。研究史学、语言学工作的同志，对本地区的历史、语言都比较熟悉；各省（市、自治区）在收集整理革命民歌、传统民歌以及建国以来的新民歌中，有关历史、语言、方言等问题、都需要取得他们的帮助，加以注释。

9.歌词的整理 。传统民歌有

曾经流传、而歌词中往往有精华与糟粕并存情况，对于个别庸俗猥亵的词句，在不违反历史真实的原则下，可加以删改。对其累赘重复，艺术性不高的词句，也可适当地加以精简，以使其更为集中。原来的歌词作为附录，以供最后定稿的参考。

10. 记谱与记词。曲调记录要反映该民歌音乐上的基本精神和表达演唱上的独特风格。因此，在记谱与记词上要力求准确、细致。譬如某些民歌特有演唱形式和演唱上不同的处理方法；歌词中的方言及具有特殊含义的词句等，都应加以说明和注解。又如歌词中的衬字衬句是民歌里不可少的组成部分，均应记录、衬字衬句可加上括号，以免同歌词混淆不清。

11. 少数民族歌词。少数民族民歌，原则上要有该民族文字（语言）的歌词，民族文字的拉丁化拼音和汉译。由于各民族文字情况的不同，提出下面几个做法：原来有文字的民族（如维吾尔、哈萨克、朝鲜、蒙古、藏、僮等），其歌词用本民族的文字记录；原来没有文字，但已设计了文字方案的民族，其歌词采用已设计的文字记录（但也可按实际推行情况参照已设计的文字，可由本地区决定）；尚未建立文字的民族，其歌词记录法，可与当地有关语言研究单位协商，采用一种适于该民族语言的拉丁字母记录。民族文字歌词，原则上要求同民歌曲调直接联系（即下面一行用拉丁化拼音）。民族歌词汉译，原则上不要求一律译配得可以演唱，但应力求译得准确。

12. 音响资料。任何细致的记谱，也只能把民歌的音乐，基本轮廓记录下来。因此尽可能使编入的每首民歌有录音，以便必要时可以核对。今后，拟选择录音质量好、有代表性的各种题材和体裁的民歌，制成唱片，为音乐工作者学习、欣赏和研究民间歌曲、提供音响资料。

13. 每卷民歌的分类和排列次序。民族地区，按民族顺序划分；同一民族的民歌，可分为新民歌与传统民歌两部分：新民歌指1840年以来反映新的历史内容的民歌，这部分民歌可放在传统民歌的后面；传统民歌，可按体裁分类，然后在每种体裁之下，再按内容分类，其内容可暂分为生产斗争、阶级斗争、婚姻、爱情及其他社会生活等等（这一分类方法还可研究，各地可以提出更好分类方法）；新民歌可按时期排列：旧民主主义革命时期，新民主主义革命时期（包括第一次国内革命战争时期、第二次国内革命战争时期、抗日战争时期、解放战争时期）及社会主义革命和建设时期。每个时期按重大题材和一般题材分类。

14. 每卷都应有一篇带有分析

性的序言，介绍本省（市、自治区）民歌的发展历史、流传情况、与人民生活关系以及本地区民歌的音乐特点和规律。此文可以是序言，也可另写成专门性的论述文字。

15．记录整理工作。记录整理民歌要注意：歌词完整、方言有注释，兄弟民族的歌词要有原文、拼音和汉译；记谱要注意准确性，速度可在曲首标明，调式要遵循本地区各民族民歌的自身规律；每首民歌来源应加以说明，如选自何处、流行地区等等。

16．附录。建议每卷附录下列项目：本卷民歌来源的目录索引，本省（市、自治区）编辑的《民歌集》目录索引和民歌分布、采集情况的地图。

17．编选民歌的数量。由于各地区情况不同，数量不作统一规定。原则上是在精选的前提下，注意品种和题材的全面反映；数量不限，即有多少选多少。每卷可按先后次序陆续编为第一册、第二册等。

18．书名和分卷。总称《中国民间歌曲集成》，全书共30卷。分卷为《中国民间歌曲集成》（××省卷）或《中国民间歌曲集成》（××省卷）第一、二、……册。各卷均用简谱排印，不附伴奏。将来如有必要，拟在各卷的基础上，另编一部单卷本的《中国民歌选》用线谱和简谱两种版本印行，并附音响资料目录，供一般音乐爱好者学习演唱之用。各卷出版时间视各省（市、自治区）的具体情况而定）大体上争取1979年完成若干卷，1981年全部出版。希望各省（市、自治区）中国音协分会，把它作为一项重要工作，及早动手，争取早日完成。

中华人民共和国文化部
中国音乐家协会
一九七九年三月

《中国民族民间器乐曲集成》编辑方案

我国民族民间器乐曲的遗产十分丰富，有着悠久的传统。建国后，各地音乐工作者在党的领导下，做了大量的收集整理工作，并先后出版了各种民族民间器乐曲选集。但对照我国民族民间器乐曲的蕴藏情况来看，过去的收集整理工作还不够深入，不够系统，不够全面。由于民族民间器乐曲大多数是由艺人们口传心授而保留下来的，

随着时间的推移，一些在艺术上颇有造诣的艺人大多年迈，有的已相继辞世。对于这一点，应引起我们充分注意。当前，最为紧迫的工作就是抓紧时机抢救，进行普查，采取有曲必录的措施，把这份珍贵的民族音乐遗产继承下来。

一、编辑方针

《中国民族民间器乐曲集成》是一部多卷本（全国共三十个省、自治区、直辖市卷、含台湾省卷）的专著。它具有音乐的学术性、史料性、实用性等方面的价值。不仅可供音乐工作者学习参考，对于发展我国民族民间音乐文化和建设社会主义精神文明有着重要意义；而且对于研究我国的社会、文化、历史、民情、风俗等方面也有着重要的参考价值。

《中国民族民间器乐曲集成》的总要求是“质量高、范围广、品种全”。质量高是指从普查、录音、记谱到编选出版都要达到应有的水平和标准；范围广是指收集面要宽，凡是有民族民间器乐曲流行的地方都应普查，不要留有空白点；品种全是指各个不同的乐种和不同演奏风格的流派都要收全。

二、收集范围

《中国民族民间器乐曲集成》主要编选各种传统乐曲。凡在人民群众中流传和历史上具有一定影响的所有民间器乐曲、古典乐曲、寺院宗教乐曲及宫廷音乐，均应认真收集整理。

1.民间器乐曲，一般指群众和专业艺人的创作，并在流传过程中不断经过集体加工和长期演奏的乐曲，如江南丝竹、河北吹歌、广东音乐等乐种的传统曲目；以及为民间舞蹈伴奏的民间乐曲。凡是近现代专业音乐工作者创作的民族器乐作品，则不收入。

以戏曲唱腔为素材，在乐曲结构上有所发展变化的卡戏，根据民歌曲调加工发展的各种吹歌，以及民间演奏家根据传统乐曲整理的乐曲，均在收集之列。戏曲、曲艺音乐中的专用曲牌不编入（应分别收进《中国戏曲音乐集成》及《中国曲艺音乐集成》），但在戏曲、曲艺音乐曲牌基础上衍变、发展形成的民间乐曲，则应收入本集成。

2.古典乐曲，指除古琴曲（古琴曲另编有《中国琴曲集成》）以外的古代传统乐曲，包括佚名和文人创作的器乐作品。

3.寺院宗教乐曲，包括我国各种教派、寺院中常用的乐曲。带唱词的宗教歌曲不收入，但在成套乐曲中穿插的歌曲，可以保留。

4.宫廷音乐，指历代王朝宫廷中演奏的礼仪，宴会、祭祀及娱乐性的乐曲。

5.在我国民间音乐中，有的乐

曲是器乐与声乐有机结合的形式，有的还有舞蹈表演，如维吾尔族的“十二木卡姆”、藏族的“堆谐”和“囊玛”等，不宜将器乐和声乐分开编入不同的集成，现在，应与收集民间歌曲和民间舞蹈的同志协作，先收录（包括录像）下来，以后可考虑另编专集出版。

6.对已被安排到远离本地的艺术团体或艺术院校任职的一些有成就的民间艺人。各地在编辑《中国民族民间器乐曲集成》时，应主动与之取得联系，将其所掌握的民间器乐遗产加以收集整理，编入本集成之内。

三、编选分类

我国民族民间器乐曲，可按民间器乐曲及古典乐曲、寺院宗教乐曲、宫廷音乐等类型分编。

民间器乐曲按形式大致可分为独奏曲与合奏曲两类。独奏曲可按吹管乐、拉弦乐、弹弦乐、打击乐分编（古曲乐曲应以流传时间为序， 按乐曲类别编入独奏音乐各个部分）；合奏曲可按弦索乐（由拉、弹乐器合奏的乐曲），丝竹乐（由弦乐、竹管乐合奏的乐曲），吹打乐（由吹管乐、弦乐、打击乐合奏的乐曲），鼓吹乐（以管子、唢呐、笛子为主的乐曲），锣鼓乐五种分编。有些以地方音乐命名的乐种，如广东音乐、江南丝竹等形式，已被群众所公认，可将其单独列为一种，不一定按上述五类分编，在各种合奏形式中，可按民间流行曲、礼仪乐曲、婚丧乐曲等顺序集中，民间舞曲，一般按舞蹈形式分编。

寺院宗教乐曲按教别分开，再按乐曲类别分列。有些在民间和宗教中均演奏的乐曲，应编入民间器乐曲之中，如苏南吹打乐、陕西鼓乐等。

宫廷音乐，可酌情按乐曲内容或体裁形式分列。

对少数民族地区，应注意收集和编选各民族的各种形式、体裁、风格的民间器乐曲，先按民族后按乐曲分类，其排列次序可按当地的习惯方法。

四、记谱及译谱

1.记谱要尽可能根据录音。记谱要注意准确性和科学性，能反映出乐曲的实际面貌和独特风格色彩，防止只记骨干音，过于简单化的现象。对民间乐曲中的“穗子”（华彩段）的记录，更应力求细致准确。

2.各类乐器的各种演奏技法，均应用《器乐曲简谱记谱规格》及“十六种常用民族乐器演奏符号说明”上所规定的符号，和参照人民音乐出版社出版的《民族乐器传统独奏曲选集》各专辑的各种乐器演

奏符号说明。少数民族乐器的记谱符号，应尽可能参照汉族同类乐器的记谱符号。有的特殊乐器和特殊技法和无现成符号，可以创用新符号，但应加以注释和说明。各种演奏符号的标记，应力求做到能统一就统一，能简化就简化，能省略的就省略。

3.合奏曲应记成总谱。如有的乐曲总谱行数过多，以后出版时可考虑记成缩写谱。民间合奏曲的分部应根据实际演奏情况记谱，如吹打乐应分别“吹”部、“打”部记谱；民间对吹、重奏等形式、至少应记二部曲谱。合奏乐曲应注明乐队组成形式、演奏人数及各乐段的主奏乐器。

锣鼓合奏曲的记谱，一般采用“锣鼓经念谱”记录。“锣鼓经念谱”的谐音字，可按当地的习惯标记，但应将谐音字所表示的乐器加以说明，对谐音字的方言读音，要注明拼音及四声。为便于了解和掌握锣鼓合奏曲的实际演奏效果。在每首锣鼓合奏曲的“锣鼓经念谱”之后，均应用分部记谱若干小节，作为谱例；对具有代表性的锣鼓合奏曲，要求用节奏型缩谱办法完整地记录1—2首，作为范例。在节奏型缩谱中，只将主奏打击乐分部列出，记录符号用“×”作为标记，在每行谱前要写明乐器名称，并在每行缩谱下面同时并列一行“锣鼓经念谱”。如有的民族、地区的锣鼓合奏曲没有“锣鼓经念谱”，则按节奏型缩谱办法分部记录实际演奏谱。

4.各种乐曲应注明定调方法：丝弦乐器注明定弦法，吹管乐器注明筒音。

5.古谱今译的注意事项：

（1） 译谱要准确，特别要注意节奏、节拍的划分；如遇特殊情况，一般节拍形式不适用，可根据本身情况忠实记录。

（2） 要注明原曲谱的出处及其来源。

（3） 古谱译后，如有条件最好能对照实际演奏进行校对，以求准确。

（4） 将原古谱附在译谱之后。

（5） 对流传过程中产生变异的同曲异名或同名异曲以及跨地区的乐曲，应在记谱（或译谱）整理时加以说明。

五、音响资料

1.音响是集成的一个重要组成部分，是记谱的依据。因此，集成中编选的曲目，都必须有原始录音资料。由于某种原因，有的民族民间器乐曲已无法收集到原始录音，则可根据现有曲调加以整理。

2.要按传统的乐队编制和演奏形式录音，勿随意增添其它乐器。

3.对著名演奏家的代表性乐曲要尽可能地录制下来。

4.对各民族特有乐器的演奏录音，必须保持原有风格。

六、文字资料及图片

1.民族民间器乐曲的历史沿革和演变情况。

2.民族乐器的史料、形制构造，以及具有地方特点的乐器照片、乐器演奏姿势照片。

3.民间乐队的传统演奏形式及其各种配器组合。

4.稀有乐器的情况介绍，包括乐器音色、定弦、音域等。

5.著名民间演奏家小传及照片。

6.各种不同演奏流派及其特点。

7.对民族民间器乐曲的古谱(包括工尺谱及其他谱式)以及各种手抄本、口念谱均应收集和录音，并将其中有价值的原谱全部予以复印保存。

8.演奏形式的照片，要能真实地反映该乐种的实际面貌，体现其与社会生活的关系，照片质量要力求线条清晰，影调层次分明。

七、集成的版本结构

各省、自治区、直辖市卷由下列几部分组成：

1.编辑说明，由全国编委会撰写。

2.前言，由《中国民族民间器乐曲集成》主编撰写。

3.概述，由各省、自治区、直辖市编委会撰写。

4.目录。

5.民族民间器乐曲曲谱及乐种释文、注释（乐种释文置于该类乐曲的前面；有关注释文字则列于乐曲之后或加脚注说明）。

6.图表、照片。

7.后记。

8.全国编委会及该卷编委会名单。

这个方案，是根据几年来各地收集整理和编选民族民间器乐曲的实践经验归纳出来的。由于我国各地区各民族传统器乐曲的情况比较复杂，有些乐种和乐曲在分类、记谱等方面，尚存在着某些特殊性，各地可根据实际需要，参照这个方案的原则，酌情作一些适当的调整和补充。

《中国戏曲音乐集成》编辑方案

《中国戏曲音乐集成》是文化部、中国音乐家协会于一九七九年发出《收集整理我国民族音乐遗产规划》文件所提出编辑五部集成之一部。现已纳入艺术学科国家重点科研项目。为了使这部集成达到高质量的要求，特就编辑方针、编辑范围、编辑体例及有关问题，提出如下意见。

一、编辑方针

《中国戏曲音乐集成》是一部具有学术性、史料性文献价值的多卷本专著。其目的是为了全面地、系统地收集和整理我国各民族、各地区戏曲音乐的宝贵遗产，为研究各剧种音乐的基本形态、剧种之间的关系和相互影响，以及其他规律性问题提供资料。这对继承和发扬我国戏曲音乐的优秀传统，繁荣戏曲音乐艺术，以至进行社会主义音乐文化建设，都将产生有益的影响。《中国戏曲音乐集成》作为一部重要文献，不仅可供戏曲工作者及音乐工作者研究之用，同时还应顾及其他方面读者进行综合研究多方面的需求。在《集成》的编辑过程中，应该注意将各戏曲剧种的音乐及其他有关研究资料全部记录下来，力求使音响、曲谱、文字、图表和照片都具有高质量，对具有代表性的演员的优秀唱段（或选场）应进行录像，以生动地反映戏曲音乐的全貌。在编辑体例上要科学严谨，层次清晰。对戏曲音乐曲目的记录（包括唱词和曲调）要准确。对戏曲音乐的背景材料的调查记录要翔实可靠。文字撰写应注意言之有物，持之有据，要能体现出其发展和衍变情况。

二、编辑范围

凡我国各民族、各地区的戏曲剧种音乐，均应进行全面普查收集，认真整理，将其中有代表性的，优秀的唱腔（包括乐队伴奏曲调）编入本集成。

1.现存的剧种音乐，是本集成的编辑重点。对历史上曾存在过的剧种虽已失传，但尚有遗存的音乐资料的亦应进行深入地调查收集，将具有重要价值的史料编入集成。

2.对现已无职业戏曲剧团或没有演出活动的剧种，应对其音乐和史料进行收集，认真地予以整理编入。

3.对介于曲艺和戏曲之间的“剧种”，应具体地加以分析研究。

对已初步具备戏曲形态的剧种音乐，也应作为戏曲音乐予以编入。

4.一个剧种音乐的完整概念，一般均包括各种唱腔(包括伴奏)、器乐曲牌（含有唱词的）和打击乐部分，应完整地编入。对戏曲剧种的行当、流派问题，要实事求是地加以区别对待：凡已客观形成了行当、流派的剧种，应分行当、流派全面地编入；对尚未明确形成行当、流派的剧种，在编入时，则不要硬性地划分。

5.本集成主要选编各剧种的传统戏曲音乐。新编历史戏及现代戏中的唱段和音乐曲牌，凡符合戏曲的表现规律、具有剧种特色而又为群众喜爱的，也应酌情收入。

三、编辑体例

《中国戏曲音乐集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑，共三十卷（含台湾卷）。凡剧种较多的省（自治区、直辖市）卷，应按剧种分别编辑。在汇集时，一般可视剧种音乐的规模和影响的大小为序排列；以一个或几个剧种为单位进行分册。

省（自治区、直辖市）卷的编辑体例，应力求科学完整。其框架结构一般由下列几部分组成：

1.编辑说明（由全国编辑委员会撰写）

2.序（由全国编辑委员会主编撰写）

3.省（自治区、直辖市）卷总目

4.本省（自治区、直辖市）剧种分布图

5.省（自治区、直辖市）卷概述

6.剧种音乐分卷

（1）凡例（或前言）

（2）目录

（3）剧种和剧种音乐分述(或介绍）

（4）唱腔及伴奏（包括板式简析、曲谱、唱段说明及演唱、演奏者简介等）

（5）器乐曲牌（包括曲谱、曲牌及乐器的文字介绍和照片；各剧种主奏乐器应加绘结构尺寸图）

（6）打击乐（包括锣鼓经，打击乐曲牌及打击乐器的文字简介，特殊奏法说明，打击乐器照片和形制绘图）

（7）照片(包括演出形式照、代表剧目剧照、著名艺人肖像、历史资料照。照片以集中排印为主，部分可插排在叙述文字和曲谱之中）

（8）省（自治区、直辖市）卷编辑委员会及编辑人员名单。

7.全国编辑委员会及编辑人员名单。

四、应注意的几个问题

1.关于普查、录音、录像问题

普查、录音是编好集成的基础。普查要注意深度和广度。录音是曲谱记录的根据，是衡量记谱是否准确的标准。因此，选编入集成的戏曲音乐，一般均应由有代表性的演员演唱进行录音，要求音质清晰。对个别有特殊价值的曲谱，由于某种原因缺音响的，也可酌情编入，但最好由其亲授弟子和传人补录并加以说明。

戏曲音乐是综合表演艺术的一个有机组成部分。为了解戏曲音乐与其他姊妹艺术的相互关系，应选择一些代表性剧目（特别是以名老艺人、优秀演员为主要角色的剧目）进行录像，以全面保存优秀的戏曲音乐遗产。

2.关于记谱问题

记谱要注意准确性与科学性，一般应参照《中国戏曲、曲艺音乐简谱规格》（已发）进行记谱。

3.关于图表问题

各卷应绘制一张本省（自治区、直辖市）的剧种分布图。对于跨省（自治区、直辖市）地区的大剧种，还应增绘该剧种所跨地区的流布图。

4.关于文字问题

为使集成具有戏曲音乐文献价值，各地应重视对与戏曲音乐有关的一切背景材料的收集，加强文字稿撰写。文字稿包括各卷概述，剧种音乐分述，板式（曲牌）、演唱（奏）者介绍，各种注释等。对文字稿撰写的要求是：史料真实，条目清晰，论述准确，文笔简炼。

5.关于少数民族戏曲剧种问题

对少数民族的戏曲剧种应认真普查收集和编辑。但对少数民族戏曲的性属问题，要实事求是地加以研究，应避免用汉族剧种的概念（如声腔、流派、行当等）去要求。对一时尚难确定是否戏曲性质的剧种，要尊重兄弟民族同志的意见，不要勉强编入本集成。

6.关于跨省（自治区、直辖市）剧种的编辑问题

对跨省（自治区、直辖市）剧种的编辑，是一个比较复杂而又细致的问题。各有关省（区、市）在编辑时，应根据自愿的原则进行协商，以求得妥善解决。从目前各地实践情况看，可采取如下办法：①对于一些广泛流行于各地的大型剧种音乐的收集编辑，可由主要流行地区负责，一般流行地区可提供富有特色的材料与主要流行地区共同协商编辑。②对某一剧种流传到各地后形成了不同流派特点，可分别由各省（区、市）卷设置分卷收编。但在进行收编时要注意，既要反映该剧种音乐的全貌，亦应避免不必要的重复。

7.关于与《中国戏曲志》的关系问题

《中国戏曲音乐集成》是《中国戏曲志》的姊妹篇。各地在收集编辑《中国戏曲音乐集成》时，可

与《中国戏曲志》的编写工作适当结合进行。

由于我国戏曲音乐十分丰富多彩，各地区、各民族戏曲音乐的发展情况比较复杂，必然存在着某些特殊性。各地可根据实际情况，参照这个方案的原则，拟定地方卷的框架结构，制定编辑计划。

《中国曲艺音乐集成》编辑工作方案

我国各民族各地区的曲种有三百多种，其中以唱为主或说唱兼备的曲种占百分之八十以上、曲艺音乐遗产非常丰富。建国以来，各地在曲艺音乐的收集整理方面，虽然不同程度地做过一些工作，取得了一定的成绩，但因缺乏统一规划，许多工作是分散进行或专业工作者个人所做，所以还很不深入，很不全面。目前，那些从旧社会过来身怀绝艺的名、老艺人，有的已经故去，有的也年近古稀，如不抓紧时间进行调查采录，这些极为珍贵的民族音乐遗产，就有丧失的危险，这是非常紧迫的抢救任务。为此，文化部、中国音乐家协会、中国曲艺家协会决定在全国范围内迅速组织力量全面普查、收集整理曲艺音乐遗产，编辑和出版《中国曲艺音乐集成》。

一、编辑方针

编辑《中国曲艺音乐集成》是一项重要的民族音乐基本建设，目的是为了收集、整理全国曲艺音乐，深入了解各地曲艺音乐的流行状况和风格特点，提供一部较完整的曲艺音乐曲谱和音响资料；它将对探索和研究我国众多的曲艺音乐形态和构成规律，继承曲艺音乐的优良传统，繁荣我国曲艺音乐创作，起到十分重要的作用。

《中国曲艺音乐集成》是一部具有文献价值的多卷本专著。它要求音响、曲谱、文字、图表和照片齐全完备；内容的选择和编排体例要科学严谨，层次清晰，能完整地反映出曲艺音乐的全貌；对曲目特别是传统曲目的记录（包括曲调和唱词）要求准确，曲种音乐释文及有关注释要言之有据，能体现源远流长的曲艺音乐的衍变和发展的实际，使这部集成能供曲艺工作者及音乐工作者学习参考，为他们提供演唱和研究的材料，使曲艺音乐在继承传统的基础上不断推陈出新。

二、收集范围

对曲艺音乐进行全面收集，是编好这部集成的基础。因此，凡以音乐为其表现手段之一的曲种，均属《中国曲艺音乐集成》的收集范

围，应全面普查，认真收集。然后按编选的具体要求，择其优秀的、有代表性和有某种价值的曲艺音乐编入集成。

本集成重点收集传统唱段和音乐曲牌。现代曲目中的优秀唱段和音乐曲牌，凡在群众中广为流传并为群众所肯定的，也应酌量收入。

由于大多数曲种音乐是在民歌和民间乐曲的基础上发展起来的，又有不少曲种向戏曲剧种过渡（有些已形成了剧种），因而，曲艺音乐与其他民间音乐的关系甚为密切，互有交叉。在普查收集时，应注意以下几点：

1.有的曲种所运用的民歌曲调，虽仍保留着民歌的形态，但较长期已作为曲牌使用的，应予收集。

2.对于有些已衍变成为戏曲的曲种，但仍作为曲艺形式在群众中流传的，应予收集。

3.在曲种中，作为曲牌使用的民间器乐曲，只要已成为该曲种音乐的有机组成部分，应予收集。

4.没有职业曲艺团（队）或已经没有演出活动的曲种音乐，亦应收集。

三、四项要求

关于录音及录像

录音：

曲艺音乐的音响，是《中国曲艺音乐集成》的一个重要组成部分。为了准确保存曲艺音乐面貌，为记谱提供依据，在收集曲牌、唱腔及曲目时，均应录音。对著名曲艺家特别是名、老艺人演唱的代表性剧目，更应抢救。对于有伴奏的唱段的录音，应采用传统的伴奏形式和手法。

录像：

曲艺是一种综合性艺术，其音乐与表演是有机结合在一起的。因而，应该尽可能通过录像将这些珍贵的遗产保留下来，以便交流和传播。对一些曲种中有代表性的优秀唱段，特别是名、老艺人的保留节目，尤其应该录像保存。

关于记谱及译谱

记谱：

一般应参照《中国戏曲、曲艺音乐简谱记谱规格》（另发）进行记谱。为使记谱准确，尚需注意几点：

1.采取先录音、后记谱，按照录音的实际效果进行记录，要求音、谱吻合。

2.对曲艺唱腔中旋律性不甚强的吟诵性曲调，既要注意旋律音高低进行的准确性，又要注意体现出唱词方言声调的特有规律。

3.对于非随腔伴奏的唱段，应注意伴奏声部旋律上的特点，将唱腔声部与伴奏声部并列记出。在集成中可选择部分具有代表性的谱例编入，并在注释中说明其规律。

译谱：

各地保存的和散失在民间的曲艺音乐的工尺谱及其他古谱，是编选曲艺音乐集成的重要资料。译谱要准确，特别要注意节奏、节拍的划分，还应注明出处及来源，并将原古谱附在译谱之后。

关于概述及注释

各卷应撰写一篇概述，记叙本地区曲艺音乐的历史沿革、流传情况、艺术特征及流派特点等。行文要求层次清楚，逻辑严谨，文字通俗易解。

每个曲种应用释文介绍该曲种音乐（语言声调特点）的概况。对流派的代表人物（含名、老艺人）的唱段及其演唱特点应加以注释说明；对唱词中的方言土语及与音乐有关的曲艺行话、历史典故要详加注释。

关于照片及图表

为了使集成全面地反映曲艺音乐的状况，各卷应收集和拍摄有关照片，绘制若干图表。

照片：

要力求图像清晰，影调层次分明。一般应有以下几种：

1.各曲种音乐的演唱和表演形式。

2.有代表性的名、老艺人的肖像（或遗像）。

3.曲艺伴奏的演奏和乐器照片。对某些特殊的伴奏乐器可同时绘图并加以说明。

4.与曲艺音乐有关的文物。

图表：

图表的绘制要准确，清晰醒目。一般应有以下几种：

1.曲种音乐分布图表。

2.方言声调分布图表。

3.传统曲目一览表。

四、地方卷的版本内容

《中国曲艺音乐集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑，共三十卷（含台湾卷）。

各地方卷由下列几部分组成：

1.编辑说明，由全国编委会撰写；

2.前言，由《中国曲艺音乐集成》主编撰写；

3.概述，由各卷编委会撰写；

4.目录；

5.曲艺音乐曲谱及曲种释文（曲种释文置于该曲种音乐的前面，有关注释文字则列于唱段之后，或加脚注说明）；

6.照片（根据需要，有的照片可以有机地穿插在唱腔、曲牌及文字部分中）；

7.图表；

8.后记；

9.全国编委会及该卷编委会名单。

由于各民族、各地区曲艺音乐发展的情况（如曲种的多少、历史与现状）都有所不同，因此，各地可根据本地区的实际情况，拟定地方卷的框架结构，制定编辑计划。

编 后 记

就象音乐中的小节线是人类的发明与总结一样，“年”的概念也是人类推算与规定的。实际上，不但音乐不可能真被小节线割断，时间也是绵绵不绝、无始无终的。音乐艺术的发展亦然。

但我们却必须以“年”为单位来纪录我国音乐发展的历程，这就必然会带来困难和局限。

本卷《中国音乐年鉴·1988》是继首卷（1987）出版后的第二卷。在本卷中，我们新辟了一些栏目，如音乐家访问记和重要文章摘要等，力图为读者多提供一点信息，也为后人多记下一些我们认为重要的东西。

《年鉴》的出版是大家支持帮助的结果，只惜我们的工作未尽人意。一年的编辑工作结束之日，便是新的遗憾产生之时，好在一年一度春风吹，希望明年能少一点遗憾。

编 者

1988.5